جَامعة مُؤتة
عَمادة الدّراسات العُليا

جَماليّات اللغة الشّعريّة في الرّوايةِ العَربيّةِ
أعمال إدوار الخرّاط الرّوائيّة نَموذجًا

إعداد الطّالب
فيّصل نَايف علي القعايدة

إشراف
الأستاذ الدّكتور محمّد علي الشّوابكة

رسالة مقدمة إلى عَمادة الدّراسات العُليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة
الدكتوراه في اللُغة العَربيّة وآدابها

جَامعة مُؤتة، 2014

جَماليّات اللغة الشّعريّة في الرّوايةِ العَربيّةِ
فيصل نايف القعايدة
جامعة مؤتة،2014

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (١٤)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب فيصل نايف القعايدة الموسومة بـــ:

جماليات اللغة الشعرية في الرواية العربية اعمال ادوارالخراط الروائية نموذجاً

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. محمد علي الشوابكة		06/08/2014	مشرفاً ورئيساً
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		06/08/2014	عضواً
أ.د. فايز عبدالنبي القيسي		06/08/2014	عضواً
أ.د. محمد احمد المجالي		06/08/2014	عضواً

/عميد الدراسات العليا

د. علي الضمور

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: deg@mutah.edu.jo sedes@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي: ٦١٧١٠
تلفون: ٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس 375694 ٠٣/٢
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإهداء

إلى والديّ ...يا وطنا أدنى مكارمه أني فيك أكتمل ....كلّ حروفي لك تبتهل دعاء ورضى .

إلـى التـي قدمت لـي الحيـاة علـى طبـق فُل حتـى نلـت بفضل رضـاها حيثمـا حللتُ قول الحياة: هيت لك ... إلى ست الياسمين ،أمي بوصلة أمل نسيمها اليقين.

إلى الكواكب السّبعة "إخوتي"..... رعشة الألق في أفق حالك ....بكم أكون .

إلى الشقيقة الرقيقة اللؤلوة الأنيقة .... أختي الحنون "نرجس البنات" .

إلى "إسماعيل ".....رمز الوفاء والعطاء في زمن مجانية الرياء .

إلـى امرأة الصدف وأنت المعتكفة خلف كواليس الانتظار فرحًا ...السلام عليك من أول الورد إلى أخر الندى والصبر.

لكم جميعاً ثمرة عناء وصبر.

فيّصل نَايف علي القعايدة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشكر والتقدير

فالشكر لله البارئ أن جعل هذا العمل المتواضع يرى النور، فهو أهل الشكر والثناء من عبد مُنح أكثر مِمَّا يستحق. وبعدها فالشّكر خالصه والتقدير وافره والعرفان أطيبه والامتنان أنصعه إلى أستاذي الفاضل العالم الجليل الأستاذ الدكتور محمد علي الشّوابكة أستاذ الأدب الحديث في قسم اللغة العربية في جَامعة مُؤتة، الذي أرشدني، وبَذل معي جهدًا مضنيًا في تتبع هذا العمل كلمةً كلمةً وسطراً سطرًا حافزًا لي إلى المزيد من الإبداع؛ ولا غرابة في ذلك فإيماءاته أينما ظهرت أبهرت .

كما أتوجه بالشكر لأعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، والأستاذ الدكتور فايز القيسي، والأستاذ الدكتور محمد المجالي الذين كرموني بموافقتهم على الاطلاع على هذا العمل المتواضع، وإبداء ملاحظاتهم السامية فمنحوني من وقتهم الثمين جزءاً أستغلَه ليسير العمل بفضل مقترحاتهم نحو السمو .

وإلى الأخ المفضال يسار المومني خالص الثناء فقد أتعبته حقائبي، وأزعجته أوراقي، وشتّتُ كثيرًا من راحة باله .

والى أصدقائي في الجامعة الأردنية الشكر الجزيل لتعاونهم معي كي ينجز هذا العمل، وألف تحية لنبل صنعهم.

وإلى مكتبة جامعة مؤتة، ومكتبة الجامعة الأردنية كل الشكر على سعة المكان والمعلومة .

وإلى كل من أسهم ،قربًا أو بعدًا ،وساعدني على انجاز عملي المتواضع الشَكرُ كل الشكر .

فيّصل نَايف علي القعايدة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قائمة المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	هـ
الملخص باللغة الانجليزية	و
المقدمة	1
التمهيد	4
الفصل الأول :شعرية الرواية	
1.1 المفهوم والتأصيل	15
2.1 الشعرية:الشعر	32
3.1 الشعرية: الرواية والإشكال النثرية الأخرى	34
الفصل الثاني: شعرية العنوان وبنية الاستهلال الروائي	
1.2 التمهيد	43
2.2 العنوان بين اللغة والاصطلاح	44
3.2 بنية العنوان	46
4.2 شعرية العنوان	49
5.2 جماليات العنوان الشعري في روايات إدوارد الخراط	55
6.2 وظيفة العنوان في روايات يا بنات إسكندرية	60
7.2 العنوان المركزي وعلاقته بالعناوين الداخلية في روايات الخراط	61
الفصل الثالث: اللغة الشعرية في السرد الروائي	
1.3 شعرية الكلمة والجملة	66
2.3 شعرية الكلمة والجملة في السرد الروائي عند الخراط	69
3.3 التكثيف عبر الخيال	74

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4.3 الصورة النثرية 79
5.3 اختفاء أدوات الربط والحذف 84
6.3 المجاز 88
الفصل الرابع: الإيقاع
1.4 التكرار في أشكاله الجزئية(المفردة والمركبة) 93
2.4 التكرار في صورته المركبة 99
3.4 الإيقاع على مستوى المكان والزمان والأجواء العامة. 104
4.4 الإيقاع الروائي العام 116
الخاتمة 121
قائمة المراجع 123

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الملخص

جماليات اللغة الشعرية في الرواية العربية، أعمال إدوارد الخراط نموذجًا

فيصل نايف علي القعايدة

جامعة مؤتة، 2014م

تناولت هذه الدراسة جماليات اللغة الشعرية في روايات إدوار الخراط ، وهو واحدٌ من أبرز الروائيين العرب الذين أسهموا في إثراء الساحة الأدبية النقدية من خلال إصداره العديد من الأعمال الروائية، إلى جانب العديد من الدراسات النقدية.

وكان هدف الدراسة الوقوف على مواطن جماليات اللغة الشعرية في إنتاج الخراط الروائي، وبيان أثر تلك الشعرية على نتاجه الروائي وعلى الرواية العربية بشكل عام، مِمَا استوجب الإفادة من المنهج التحليلي في كثيرٍ من المواطن التي تستدعي ذلك، فضلاً عن الإفادة من المنهج الأسلوبي في أحيانٍ كثيرةٍ .

وجاءت هذه الدراسة في تمهيدٍ وأربعة فصولٍ، عرضتْ في التمهيد الحركة الروائية العربية وموقع الروائي الخراط منها، وتناولت الدراسة في الفصل الأول مفهوم الشعرية وتأصيله، وعلاقته بالنثر والرواية على وجه التحديد، أما الفصل الثاني فكان عن شعرية العنوان والاستهلال الروائي، وجاء الفصل الثالث الذي كان عنوانه اللغة الشعرية في البناء الروائي متناولا شعرية المفردة والمركبة، والتكثيف عبر الخيال، والصورة النثرية، وشعرية الجملة، واختفاء أدوات الربط والمجاز في نصوص الخراط، وأخيرا جاء الفصل الرابع الذي كان الحديث فيه منصبا على الإيقاع من خلال الحديث عن التكرار على مستوى المفردة والمركبة، والتكرار على مستوى الزمان والمكان والأجواء العامة، وصولا إلى الإيقاع الروائي العام في روايات الخراط .

وقد اعتمدت الدراسة على روايات الكاتب ، واتكأت على عدد غير قليل من المصادر والمراجع ذات الصلة بالموضوع التي كان لها الأثر الواضح في إثراء فصول الدراسة .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Abstract

The Aesthetics of the Poetic Language in the Arabic Novel: Edwar Kharrat's Literary Work as a Model

By: Faisal Ali Nayef Al-Qaidh

Mutah University-2014

This study examines the aesthetics of the poetic language in the Arabic novel. It studies Edwar Kharrat's literary work as a model. Kharrat is considered one of the most prominent Arab novelists who has contributed to the enrichment of Arabic literary work through publishing several fictional as well as critical work.

The aim of this study is to crystallise aesthetics of poetic language in Kharrat's novels and the impact of this aesthetic poetic language on his novels and of the Arabic novel in general. When needed, this study relies on both analytical and stylistic methodologies.

This work is divided into an introduction and four chapters. The introduction presents the Arabic novelistic movement in general and Kharrat's contribution to it. The first chapter traces the emergence of the concept of poetics and its relationship to prose and specifically to the novel. The second chapter discusses the poetic title and novelistic initiation. The third chapter is entitled poetic language in the novelistic construction addressing single and compound words, condensation through imagination, the prosaic image, poetic sentence, and the disappearance of conjunctions and metaphors in Kharrat's novels. Finally, the fourth chapter which focuses mainly on rhythm discussing repetition at the level of single and compound words beside repetition at the levels of time and place as well as the general atmosphere, reaching novelistic rhythm in Kharrat's novels.

The study relies on Kharrat's novels beside a number of relevant sources and references which both enrich the study.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المقدمة :

يُعدُّ الروائي إدوارد الخراط من أبرز روائيي ما يسمى بـ(الحساسية الجديدة) في الساحة الأدبية العربية، الذي أسهم مساهمة فاعلة في إثراء حركة التجديد في الرواية العربية، ومن الذين أوجدوا لها شكلاً دفع العديد من النقاد والدارسين إلى الاهتمام بدراستها والكشف عن معالم تميزها وجدتها، ويظهر ذلك في الإنتاج الخصب الغزير الذي رفد به الخراط الحركة الأدبية العربية بوجه عام، إلى جانب إنتاجه النقدي الذي قدم من خلاله تصوره والخاص للراوية والأدب السردي بشكل عام وفهمه له.

وكان هدف هذه الدراسة الوقوف على جماليات اللغة الشعرية في بعض روايات الخراط من خلال دراسة ملامح شعرية هذه النصوص السردية والكشف عن صور تلك الشعرية الممتدة في ثنايا نتاجه الروائي ومواطنها، وهو ما استدعى مزيداً من البحث والتحليل بطريقة مختلفة وأسلوب مغاير كي لا تكون هذه الدراسة صدىً مكرراً لدراسات سابقة تناولت نتاج الخراط الروائي من مثل دراسة عبد الملك أشهبون التي جاءت تحت عنوان الحساسية الجديدة عند الخراط، إذ تضمنت تلك الدراسة إشارات ولمحات بسيطة عن مواطن تلك الحساسية بشكل يميل إلى التعميم وينقصه التعمق والتحليل المستفيض، وهو ما يبرره ضخامة الإنتاج الروائي عند الخراط وتشعبات الفهم والتأويل للنص الخراطي المفعم بالتساؤلات، وكذلك بعض الدراسات الجزئية التي جاءت على شكل أبحاث منشورة في مجلات علمية اقتصرت على رواية بذاتها مثل: دراسة عبد الله السمطي، التي جاءت تحت عنوان: سيمياء السرد وشعريته في مخلوقات الأشواق الطائرة، ضمن منشورات مجلة كتابات معاصرة، التي اقتصر الحديث فيها على أسلوب الخراط الروائي وشعرية خطابه بشكل عمودي في رواية واحدة هي (مخلوقات الأشواق الطائرة)، فضلاً عن دراسات أخرى لم تصل إلى الإلمام بالنتاج الروائي للخراط بوجه عام وإنما ظلت تقدم ومضات نقدية هنا وهناك تمتاز بها بعض النصوص الخراطية ولا يمكن تعميمها على الإنتاج العام للخراط.

لذا جاءت هذه الدراسة معتمدة دراسة النص الروائي عند الخراط دراسة تحليلية باتجاهين متقاطعين: أفقيا وعموديا، بحيث حاولت أن تكشف عن ملامح الشعرية على امتداد النصوص الروائية في أكثر من رواية، فضلاً عن تحليلها العامودي للرواية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الواحدة، ومن هنا تجيء أهمية هذه الدراسة التي حاولت التفرد بهذا المنهج – على صعوبته– طلباً لتقديم ما هو جديد فيما يتعلق بسمات وجماليات اللغة الشعرية عند الخراط.

أما سبب اختيار الباحث لهذا الموضوع، فدفتعه إليه دوافع عدة، أولها : رغبته في دراسة اللغة الشعرية في العمل الروائي بوجه عام، وعند الخراط بوجه خاص. كذلك كان للنصوص الروائية التي اطلع عليها الباحث وقع في نفسه دفعه إلى محاولة دراسة تجربة الخراط الروائية المفعمة بالمختلف والجديد، والثورة على ما هو تقليدي في هذا الفن. فن الرواية، ومما زاده رغبة على رغبة، تشجيع الأستاذ المشرف الدكتور محمد الشوابكة، أن تكون اللغة الشعرية عند الخراط موضع عناية واهتمام من الباحثين.

أما المنهج الذي سارت عليه الدراسة، فقد تلمست خطى المنهج الوصفي التحليلي، مع ميل واضح متعمد إلى تحليل إنتاج الخراط الروائي ، في محاولة للوصول إلى جماليات اللغة الشعرية في إنتاجه الروائي.

أما مصادر الدراسة، فقد تنوعت وتعددت، فكان أولها وأهمها، روايات الخراط، وكتبه النقدية، كذلك المراجع التي تناولت الشعرية من مثل: دراسة كمال أبو ديب (في الشعرية، ودراسة أدونيس (الشعرية العربية)، وصلاح فضل في دراسته(علم الأسلوب)، ومحمد مفتاح(الخطاب الشعري)، ويمنى العيد(فن الرواية العربية)، ودراسة نور الدين السد) تحليل الخطاب الشعري)، وجيرار جانيت(مدخل لجامع النص)، وورومان ياكبسون (قضايا الشعرية)، وباختين (شعرية دستوفيسكي)،ودراسات رولان بارت.

علاوة على الإفادة ومحاولة محاكاة عدد من الدراسات التي جاءت باحثة في موضوع جماليات اللغة الشعرية في الرواية العربية من مثل: دراسة خالد حسين حسين، التي كان عنوانها(المكان في الرواية الجديدة)، ودراسة أحمد الزعبي(الإيقاع الروائي في رواية اللص والكلاب)، ودراسة سامح الرواشدة (جماليات اللغة الشعرية في رواية أنت منذ اليوم)، ودراسة ناصر يعقوب(اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية). تناولت الرواية العربية الكلاسيكية والكتب التي تناولت روايات الحساسية الجديدة فضلاً عن بعض الدراسات الجزئية التي اتخذت من بعض نصوص الخراط الروائية مادة لها، فكان لكلّ منها نصيبه في إثراء الدراسة، وإزالة إبهامها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذا وقد قُسمت الدراسة إلى تمهيد، وأربعة فصول وخاتمة، ففي التمهيد، عرض الباحث إلى تاريخ الرواية العربية الكلاسيكية، وموقع الخراط بين الروائيين، الخراط في عيون النقاد، فضلاً عن الحديث عن روايات الحساسية الجديدة، ورؤية الخراط الخاصة والمسميات الروائية الجدية التي كان الخراط مبدعها.

أما الفصل الأول الذي جاء حاملّا عنوان شعرية الرواية؛ فقد تناول الباحث فيه الشعرية من جانبي المفهوم والتأصيل، والشعرية والشعر، ثم الشعرية في الرواية وفي الأشكال النثرية الأخرى.

أما الفصل الثاني فخصصه الباحث للحديث في شعرية العنوان وبنية الاستهلال الروائي، متناولّا العنوان بين اللغة والاصطلاح، وبنية العنوان وشعرية العنوان بشكل عام، ثم جاء الحديث بعد ذلك عن جماليات العنوان الشعري في روايات الخراط، ووظيفة العنوان في رواية (يا بنات إسكندرية)، ليختم الحديث بالعنوان المركزي وعلاقته بالعناوين الداخلية في نتاج الخراط الروائي.

وجاء الفصل الثالث تحت خمسة عناوين فرعية هي: شعرية الكلمة والجملة في العمل الروائي في عموميته، وشعرية الكلمة والجملة في السرد الروائي عند الخراط، والصورة النثرية، واختفاء أدوات الربط والحذف، وصولا إلى المجاز في نتاج الخراط.

أما الفصل الأخير الذي حمل عنوان الإيقاع فقد افُتتح الحديث فيه عن التكرار في أشكاله الجزئية(المفردة والمركبة)، وانتقل الحديث بعد ذلك إلى التكرار في صورته المركبة ليصل الباحث في حديثه إلى الإيقاع ليتناوله من جانبين هما: الإيقاع على مستوى الزمان والمكان والأجواء العامة ثم الإيقاع الروائي العام.

وخُتمت الدراسة بخاتمة تلخص ما جاءت فيه الدراسة، ثم تلاها ثبت لأهم المصادر والمراجع .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التمهيد:

لم تحظَّ نصوص إدوارد الخراط بما تستحقُّه من النقد والتحليل بشكل يتناسب وغزارتها ،وجزالتها ،وطرحها المختلف، فكانت أولى مظاهر اختلافها أنها غيبت تماماً الوعي ب"التجنيس"للأدب، كما أنها تعمدت وضع التسميات غير المسبقة التي تستعصي مادتها على التصنيف كما هو الحال في: نصوص اسكندرانية، متتالية قصصية، نزوات روائية، كولاج روائي، تنويعات روائية، وهي العناوين التي وسم بها عددا من أعماله:(رابها زعفران، أمواج الليالي، اختراقات الهوى والتهلكة، اسكندريتي، تباريح الوقائع والجنون).

نُشر الكتاب الأول للخراط عام 1958، بعنوان (حيطان عالية) وقد حمل – كما يرى بعض النقاد – رفضًا صريحًا لكثير من المفاهيم التي تنهض عليها الكتابة السائدة في تلك الفترة، وتبنيها لقيم أخرى مخالفة من حيث الرؤية والتشكيل، مازجت بين الواقعي والأسطوري، والزمني والمقدس، والظاهر والمضمر، بلغة تحتفي بالمجاز والرمزية والاستعارة، وتعانقت فيها مستويات متباينة بين العامي الدارج والمعجمي النادر القليل الاستعمال الذي يدفع إلى العودة للمعجم، سعيًا وراء غموض دلالي، وإنتاجًا لمعان جديدة ساعد في خلقها اتساع ثقافة الخراط، التي يقف خلفها نشأتُه في المناخ القِبطي، وحضوره المبكر لقراءات سيريالية وأفكار ماركسية[1].

وتنتمي النصوص الأدبية في إنتاج الخراط إلى أجناس تعبيرية مختلفة؛ فمنها ما يأخذ شكل الرسالة الشخصية، ومنها ما يأخذ شكل الخبر الصحفي، والشعر، والاقتباسات، والنصوص غير العربية، ويستدعي ذلك التعدد تنوعَ اللغة الداخلية للنص كل حسب جنسه التعبيري، ليشمل التنوع في اللغة الشعرية المجازية، واللغة التقريرية المباشرة، واللغة العامية، ولا يقتصر الموضوع محل الدراسة على اللغة الشعرية في أعمال الخراط الروائية حسب، بل يتعدى ذلك لفهم العلاقات البنائية بين المستويات اللغوية والسرد.

---

[1] حافظ، صبري، تقرير عن القصة القصيرة في المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري، مركز البحوث الاجتماعية والجنائية، 1983م، القاهرة، ص 334-335.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يرى (محمد بدوي) أن " لإدوارد الخراط بين جماعة كتاب الستينات وضعًا خاصًا، لعدد من الأسباب، يأتي في مقدمتها أنه أسبقهم في الحضور الأدبي، الذي جاء متأخرًا إن قورن بمجيء مجايليه ومن بدأوا الكتابة معه. كما ياتي في مقدمة هذه الأسباب، احتواء آرائه النظرية المبثوثة في مقالاته، محاضراته، أحاديثه الصحفية، على قدر كبير من المغايرة لآراء الكثيرين من كتاب هذه الجماعة، لكن الراصد يلحظ أن هذه المغايرة لم تك عائقاً أمام ضرب خاص من التواصل بين هؤلاء الأدباء والخراط. على رغم التباين في الآراء بينهم وبينه، فأنهم يحرصون على معرفة رأيه فيما يكتبون سواء قبل نشره أو بعده. وبعض كتاب الموجات التالية لهذه الجماعة يحرصون على هذا، بل يلحفون فيه ويسعى كثيرون منهم للحصول منه على كلمة تقدير لأعمالهم، وقد كتب إدوارد مقدمات لنصوص بالغة الأهمية ليحيى الطاهر عبدالله، وبهاء طاهر".[1]

تحفل سيرة الخراط الكتابية بما يثير الفضول، ذلك أنه بلغ الخمسين وهو لم ينتج سوى مجموعتين قصصيتين، هما: (حيطان عالية) التي تعود إلى الأربعينيات و(ساعات الكبرياء) التي تحيل إلى زمن الخمسينيات، وربما يكون في كتابه (الحساسية الجديدة) ما يشير إلى مشروعه الإبداعي كله؛ لأن الكتاب مفعم بما يختلج في نفس الخراط من إيضاح لموقعه الكتابي " وإلى الحساسية التقليدية التي ينتمي إليها مشاهير الكتاب المصريين والعرب على تراوح تقديراتنا الممكنة لقيمتهم الفنية، وهم الذين استولوا بمعنى من المعاني على السلطة الأدبية في ساحتنا"[2] ،وفي تلك العبارة إشارة واضحة إلى غضبه من هذه الحساسية التقليدية التي عدها في كتابه أحد روافد السلطة، التي يتهمها بالتمييز وإضفاء الشهرة على من لا يستحق، وتحييدها عن طرف آخر ينتمي إليه، آملاً بحدوث ما ينصفه يوماً ويكشف أنصار الحساسية الجديدة.

وتأتي قيمة الخراط من رفضه العنيد الذي يمزج بين الواقعية والاستبداد، ومن سعيه الدؤوب لإثبات ذاته واحتلال موقع يليق به من خلال استناده إلى أدواته الأدبية،

---

[1] بدوي، محمد، الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993م، ص 80.

[2] الخراط، إدوارد، الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، 1993م، ص 56.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتجلى هذا العناد والإصرار بمحاولته طرح هاجسه الذي يلازمه من خلال إعادة إنتاج كتابه الحساسية الجديدة مرات عدة في كتابه (الكتابة عبر النوعية) وكتابه (مهاجمة المستحيل) وكتابه (مناطحة ما لا يقبض عليه)، دافعاً ذاته وأنصار الحساسية الجديدة إلى النضال في سبيل ما حرموا منه من موقع أدبي خلال السنوات العجاف التي حاصرتهم وهمشتهم.

وحين نقرأ للخراط نجد أنه يعيد كتابة روايته أكثر من مرة، ونظريته في الرواية كذلك، إنه يريد أن يبرهن لخصومه القدامى أنه جدير بما يسعى إليه، وعلى هذا نبرر عدم اكتراثه بالذائقة (الهشة) للمتلقين الذين لم يعرهم أدنى اهتمام وهو يثور على تلك الواقعية (المقيتة) لتتجلى نصوصه في صورة تتطلب خلقًا نصيًا جديدًا، وخلقًا نقديًا جديدًا، وهو ما يستوجب في الباحث الناقد للخراط أن يضع نصب عينيه تلك العوامل التي تسببت بوجود هذا الإبداع المختلف، وهو إبداع يجب أن يكون التوقف عنده نزيهًا، يعترف بأهمية دراسته، ويعطي صاحبه موقعه الأدبي.

تتشابك في روايات نجيب محفوظ السلطة والتاريخ وتنتهي إلى عبث الوجود، بدءًا من (عبث الأقدار) وانتهاءً بـ(يوم قتل الزعيم) وكلتاهما تفضيان إلى نهاية واحدة تماثلت فيها السلطات الظالمة، فإذا كان محفوظ ينتمي إلى (الحساسية التقليدية) فإنّ الخراط يقف أمام صورة جديدة لم تتكشف معالمها بعدُ، من أين يبدأ وإلى أين ينتهي؟ هذا هو التساؤل الأولي الذي طرق بال الخراط ليكون مختلفًا، ثم إلى أيّ الأدوات سيلجأ؛ إذ لن يكون العمل الروائي يسيرًا خصوصًا مع لغةٍ يتفلت لجامها وتظهر وتغيب، لكنها المنطلق والشكل الفني الذي يفتح نافذة الاختلاف وجدلية الشكل التي جعلت من ثلاثية (رامة والتنين والزمن الآخر ويقين العطش) رواية واحدة.

استطاع الخراط أن يدخل التصوف في الرواية، وأن يخلق علاقة ما بين التخيل الروائي ونظرة الدين للعالم، وبين السرد التقليدي واللغة المحكمة، وهذه هي خصوصيته التي طبعت أهميته في الذهن النقدي والتي نتجت بفعل جعل الخراط ذاته مركز الحساسية الجديدة، إذ إن كلَ ما قدمه هو الاختلاف والثورة على التقليدي، واستنكار الواقع وتجلية هذا المفهوم (الحساسية الجديدة) التي وقفت في وجه الحساسية التقليدية التي ترى العالم مفهوما ومعقولاً يمكن أن نحاكيه بل يمكن أن نغيره، وهي نظرة أرسطو

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ذاتها التي تتلخص باعتبار الفن تمثيلًا أو محاكاة للواقع، لقد ظلت الحساسية التقليدية متكئة على تقنيات تقليدية تبدأ بالتمهيد وصولًا إلى الحبكة، ثم إعادة تفكيك هذه الحبكة باستخدام عنصر التشويق وبلغة تقليدية تلتزم القواعد، تفرض على المبدع أن يكون واقعيًا غير مضطرب في المساحة اللاواعية.

هذا كله نقيض ما تفترضه الحساسية الجديدة بدءاً من أن العالم ليس مفهومًا، إذ ثمّة علاقة فعل وانفعال بين الأوضاع السياسية الاجتماعية وبين الفن، فبعد هزيمة عام 1967 بدا أن العالم غير مفهوم لكثير من المبدعين، وبالتالي انهارت صور المحاكاة الواقعية كلها، فلم يعد الفن محاكاة للواقع ولا واقعًا موازيًا، بل أصبح مستقلًا غير خاضع للقوانين الدارجة في الكتابة وأصبح المبدع متحرراً من التقليد في خطوات العمل الإبداعية، إذْ صارَ بإمكانه الولوج إلى عمق ما يريد دون تقديم أو حبكة، وأصبح متجردًا من عباءة التوازن التي فرضتها القيود التقليدية تسويغ الأحداث ومنطقيتها، وشكلها التعبيري الذي يتنوع بين الحوار والسرد والوصف، فقد يبدو العمل الأدبي كله حوارًا أو وصفًا دونما تعليل، ولم تعد تلك مهمة المبدع ولم يعد دوره الإفهام والتبسيط، فضلًا عن أن الحساسية الجديدة أدخلت عالم الأحلام والحوار مع النفس حتى غدت الأحلام جزءًا من الواقع لا شيئًا مختلفاً كما عند القدامى، وبذلك فقد دخلت الفانتازيا بقوة وثار الخيال الإبداعي بقوة استدعت تفجيراً في قوالب اللغة، فلاحظنا فيضاً من الجمل التي تبدأ ولا تنتهي، والجمل التي لا تربطها أية روابط لفظية أو سردية، ومجازات واستعارات متفردة خرجت عن المألوف في التركيب اللغوي، ومزجت بين ما هو حداثي وما هو أصيل.

ويشير الخراط إلى أصول تلك الحساسية الجديدة في التراث العربي القديم فيقول:"إن تراثنا الصوفي وبعض الأشعار التي كتبها مثلاً الصوفيون أو الصعاليك أو النساء وهي نصوص نادرة يمكن أن تندرج تحت هذا المفهوم، وإن لم تُسم بهذا المصطلح في وقتها وحتى عهد قريب،أي ،لا شك أن كتابات الشنفرى مثلا يمكن ببساطة شديدة جدا إدراجها في هذا السياق. أما في العصر الحديث فإني أتصور أن لها جذورا أو أصولا مثلا في كتابات بشر فارس في أواخر الثلاثينات سواء في مسرحياته أو في قصائده. ثم في الأربعينات هناك مثلا من أستطيع أن أسميهم مدرسة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإسكندرية الذين كتبوا شيئا يمكن أن يندرج تحت هذا المفهوم. وكذلك كتاباتي أنا الشخصية في ذلك الوقت التي كانت تمت بصلة ما إلى ما أسميه بالشعر المنشود وما يُسمى الآن بقصيدة النثر، كتابات بدر الديب الذي لم أكن أعرفه على الإطلاق في تلك الفترة نفسها مثلا كتابه (حرف الحاء) ،وأيضا كتابات أناس مثل عباس أحمد وكذلك كتابات فتحي غانم المبكرة وطبعا كتابات لويس عوض. كل هذه الجذور كانت إرهاصات بهذه الكتابات التي يمكن أن نصفها الآن، بعد مرور كل تلك السنوات، بأنها تنتمي الى (الحساسية الجديدة) أو هي أصول أو بذور أو جذور مخصبة لهذا المفهوم"[1].

وفي السياق ذاته لا يرى الخراط أنه هو من ابتدع مصطلح الحساسية الجديدة بل يضيف إلى نفسه فضل إشاعة مفهومه وتطبيقه على كتابات معينة[2]. أما المصطلح الثاني وهو ما وراء الواقع فما هو في نظر الخراط سوى سمة للكتابات التي لا تنتمي بشكل ما إلى مفهوم الواقع، حتى لو أدرجت في هذا المفهوم عوالم الحلم والخيال والشطح والفانتازيا، هو ما يذهب إلى ما وراء اللغة أو لغة تستعصي على اللغة، وإن الفن أو الكتابة الفنية لا يمكنهما نقل الخبرة الحسية أو الشعورية أو المعرفية، فالخبرة قائمة بذاتها موجودة فيها، وعليه فإن ما وراء الواقع هو "العبور وفكرة العبور من عالم هذه الخبرة المباشرة التي لا عبور منها في حقيقة الأمر ولا نقل لها إلى عالم اللغة، وهو شيء يختلف تماما عن الخبرة بذاتها."[3]

أما مصطلح الكتابة عبر النوعية فهو كما ينفي الخراط ليس ترجمة سيئة لعبارة (Interdisciplinaire) الفرنسية أو (Interdisciplinary) الانجليزية، التي تعني الذي يتجاور أو يعبر الأنواع، بل إنه قصد فكرة العبور فقط، وكان ذلك قبل نشر (رامة والتنين) بسنة، ويعرفها الخراط بأنها: " الكتابة التي تتمثل منجزات الأنواع المكرسة مثل الشعر، مثل المسرح والسرد والرواية والقصة وما إلى ذلك، وكذلك هي

---

[1] حوار أجرته مع الخراط مجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 44، أكتوبر 2005، حاوره عمر مقداد، ص46.

[2] المرجع نفسه47.

[3] المرجع نفسه

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكتابة التي تتمثل منجزات التقنيات السينمائية أيضاً، بل أكثر من ذلك منجزات الفنون غير القولية مثل السينما كما كنت أقول الآن ومثل النحت والتصوير والموسيقى، أقصد خاصة هذه المفهومات الأساسية من مثل التناغم والتناسق والتنافر.. إلخ، ولكن في سياق مختلف عما يحدث في الموسيقى"[1]

أما في مجال اللغة الشعرية في الرواية العربية فقد اقترن ظهور اللغة الشعرية مع ظهور الرواية الحديثة التي جعلت من هذه اللغة علامة من علاماتها البارزة. وهو ملمح من ملامح التحول الذي طرأ على الأدب بصورة عامة، والرواية بصورة خاصة، أي ما بعد الستينات من القرن الماضي[2]، وكانت الغاية الظاهرة هي إضفاء سحر اللغة الشعرية على الرواية وزيادة تعلق المتلقي بها، كما يقول الناقد الروسي باختين مؤكداً دور هذه اللغة في إخفاء البعد الأيديولوجي فيها، والتمويه عليه في الرواية.

فالشعرية في الرواية ليست منزاحة في جوهرها عن الشعرية في القصيدة التي تعني فيما تعنيه "مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي، والتي تحقق التجاوز والسمو، والانزياح عن المعنى القاموسي للتركيب"[3]. فمظاهر الشعرية في القصّ هي "مظاهر الإبداع الخالق المجادل لواقعه الفعلي، وتراثه الفعلي، ومتميزة أيضاً عن مظاهر الخلق اللغوي وأشكاله؛ لأن الشعرية خلق يستند إلى الإنضاج، وملاشاة تتجلى في الانزياحات"[4].

لقد عرفت الرواية العربية منذ نشأتها وحتى يومنا هذا تحولات صنعتها إنجازات على المستوى الفردي أو كانت نتيجة لطبيعة التحولات في مناحي الحياة المختلفة سياسية أو اقتصادية أو ثقافية، أو تماشياً مع طبيعة التعاطي مع المنجز الآخر الذي بنته الرواية والقصة بمفهومها الحالي.

وظل التعاطي مع قضية الأيدلوجيات المعلنة هاجساً لدى الجيل التالي من الروائيين، وذلك هو الذي دعا إلى تبني آليات وتقنيات مختلفة تخرج

---

[1] الخراط ، ادوار ، الكتابة عبر النوعية ، دار الآداب ، بيروت ، ص 17

[22] بركات، وائل، ترجمة في مفهومات بنية النص، دار المعهد، دمشق، 1996م، ص 56.

[3] بن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص 14.

[4] المرجع نفسه، ص 88.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بـالروائي ونتاجـه الروائـي مـن الـصورة الـسطحية المعتـادة فـي قالـب محـدد، مـن خـلال تفعيـل تقنيـات فنيـة جديـدة ومختلفـة كـالحوار والـسينمائية والكتابـة المتـواترة التـي تبقـي الكاتـب علـى الحيـاد إزاء الأحـداث وتطـور شخـصياته؛ إذ يـرى سـعيد بنكـراد "أن لا وجـود لـنص مـا بـلا أيـديولوجيا يبنـى وفقـاً لهـا، ينـتج دلالتـه، ويقبـل التأويل، فالنص – وبخاصة النّص الأدبي والسردي– ممارسة أيديولوجية"[1].

ترتب على ذلك ظهور المدرسة الانطباعية في الكتابة الإبداعية، كما نما نهج كتابة تيار الوعي من خلال وسائل المونولوج الداخلي والخارجي، فضلا عن ظهور السرد المتواتر والصيغ السردية والتلاعب الزمني، ومن ثم انبنت مفاهيم النقد الفني التي بدأت من علم اللسان لتظهر شعرية جديدة تعنى بدراسة أدبية الأدب، فتركت عبر اهتماماتها أثراً في إغناء المشهد النقدي يفضي إلى تحول جوهري في اتجاهات الروائيين نحو البحث عبر الفضاءات المكانية المختلفة عن خصوصية جديدة بحيث تحولت العديد من المشافهات إلى خطابات روائية شعرية تتقاطع مع الخطاب الواقعي والذي هو أساس في تشكيل العمل الروائي.

بدأت بعد ذلك ملامح الفنتازيا بالظهور وهي التي تنقسم –كما هو معروف– إلى غرائبي وعجائبي– بعد أن كان مجرد سير شعبية شفوية تتناقلها الشعوب، كما امتد التغيير ليصل إلى الرواي العليم بشكل أسلوبي من خلال التلاعب بالتفاعل غير المرئي لهذا الرواي عن طريق الوصف بين الشخصية والروائي، التي ينبني عليها الخطاب بأشكالها المختلفة من ضمير الغائب أو المتكلم.

وأسهمت السيرة الذاتية أيضًا في تشكيل ملامح صورة هذا التغيير؛ إذ راحت تدخل إلى عمق النص الروائي آخذة دور الرواي معلنة عن جزء من حكايته، ورافق ذلك كله تغير في حدود الصورة التي لم تعد تنبني على حاسة واحدة فقط، بل امتدت "إلى تكاتف مزجي بين الحواس كلها، أسس للعالم الرمزي الذي يختبئ خلف الكلمات بدلاً من الخطاب الروائي المباشر، متزامنا مع ما حدث من تطور في مفاهيم النص المفتوح والتناص، وظهور ما يعرف بموت الكاتب، كل ذلك كان في إطار محاولات

[1] انظر بنكراد، سعيد: النص السردي، نحو سيميائيات الأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996م، ص 56، 57، 101.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخروج عن التقليدي والنمطي والمكرر واستفاد بعض الروائيين من التراث الخاص الذي تملكه هذه اللغة والرصيد الثقافي الذي يشترك به أهل العربية، فتحول الروائي من الواقعي الملتزم بالقواعد إلى المنفتح المتحرر تعبيريًا، فأخذت الرواية أشكالًا جديدة كالساخر والعجائبي، وتداخلت أجناس كتابية أخرى في بنية الرواية مثل شعر النثر والمقالة والمذكرة، وبات الخطاب الروائي ملتفتًا من حين لآخر إلى التأمل والتفكير وسبر أعماق الشخصيات"[1] مبتعدًا عن السرد التقليدي المباشر.

ومن ملامح هذا التغيير المتسارع في الرواية العربية وتقنياتها تنوع اللغة الروائية واشتراك أكثر من لغة فيها، وهو ما يطلق عليه باختين (التهجين) إذ يرى أنه إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية. والتهجين هو: مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معًا، داخل ساحة ذلك الملفوظ[2]، ويؤكد الموضوع نفسه قائلًا: "إننا نصف بالبناء الهجين ملفوظًا ينتمي – حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية – إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه –عمليا– ملفوظان، وطريقتان في الكلام، وأسلوبان، ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان؛ وبين تلك الملفوظات والأساليب واللغات والمنظورات لا يوجد أي حد فاصل شكلي من وجهة نظر التركيب أو التوليف. والهجنة الروائية قصدية واعية، وعيان لسانيان مفردان، وإرادتان لسانيتان فرديتان، هما: الوعي والإرادة الفرديان للكاتب الذي يشخص، والوعي والإرادة المفردان لشخصية روائية مشخصة".[3]

ويرى (باختين) أن من بين طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية – إلى جانب التهجين – "الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، وهي تختلف عن التهجين، في أنها لا يكون فيها توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغات الأخرى؛ وهذه اللغة الثانية

([1]) بنكراد، سعيد، ص105.

[2] انظر، باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987م، ص 76.

[3] باختين، شعرية دستوفيسكي، ترجمة : جميل نصيف، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص 290.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تظل خارج الملفوظ، ولا تتحين أبدًا. والشكل الأكثر تميزًا ووضوحًا لهذه الإضاءة هو الأسلبة ومنها نوع لا تتوافق فيه قصدية اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على فضح الثانية وتحطيمها. وهو ما يسمى الأسلبة البارودية."[1]

ويرى (مارسيل بروست) أن هناك لغة أخرى" غير تلك التي نعبر عنها في عاداتنا وحياتنا الاجتماعية. ومن هنا يجب التفريق ما بين المؤلف الضمني أو المجرد كما يبرز في عمله الأدبي، والمؤلف الواقعي كما يظهر في الحياة الحقيقية، فالمؤلف الضمني بمثابة أنا ثانية"[2].

وكانت نتيجة كل هذا التحول الحاجة إلى رؤية مستكشفة لمكوناته النوعية تمهد الطريق لدراسته، فبرزت الحاجة إلى آليات متجددة تواكب إيقاع الكتابة الجديد، وخصائصه المختلفة.

يحسب للحساسية الجديدة حثها للذهنية الكتابية على إشباع الأحداث الحاصلة عبر انزياح التقنيات السردية خلال تقلبات الخطاب من نوع إلى آخر، وكذلك عبر ما يعرف بالسرد المؤطر، أي كتابة الحدث مصحوباً بالزمان والمكان والتلاعب بالزمن والصيغ السردية، والولوج إلى الشخصية ومن ثم تسريع السرد وتبطئته، وقد ظهرت في النظريات السيموطيقية الحديثة آراء تجديدية حاولت تحليل العلاقة بين السرد والاشتغال على الحواس، كما برزت رؤى أخرى تؤكد أهمية أن يقوم الروائي بتأطير الحدث ببعديه الزماني والمكاني، إذ قدم أمبرتو إيكو تحليلاً لهذا التأطير فيقول: "إن نصاً في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يُفعلها (Actualiser) المرسل إليه"[3].

---

[1] باختين، الخطاب الروائي، ص 28.

[2] لينتينفلت، جاب، مقتضبات النص السردي الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل النص السردي، ت: رشيد بن حدو، كتاب المغرب، ط1، 1992م، ص88.

[3] إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطون ابو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 102.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويقصد بالتفعيل" (Actualization): الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص، ساعياً إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة"[1]،وممارسة إحضار الزمان والمكان مع الحدث"هي ظاهرة فنية ينزع لها الروائي لتأطير الحدث بظرفي الزمان والمكان وحضور الشخص أو (الفاعل) ولنتابع هنا مناقشة "هنرى ميتران" ل"باختين" في مبحثه الهام عن العلاقة الكرونتوبية بين الزمان والمكان . حيث يرى "باختين": عدم قابلية الفصل بين الزمان والفضاء:

"إن كلمة كرونوتوب مركب يشهد، هو نفسه في مورفولوجيته، على هذا الطابع الذي لا يقبل الفصل الذي يعيده "باختين" إلى تماسك الزمان والفضاء في العالم الواقعي وفي الإبداع الروائي. إنه أول معطى أساسي، بل هو المعطى الذي يضع التصنيفات الشكلانية لعلم السرد موضع التساؤل."[2]. ويستخلص "ميتران" بعد مناقشة طويلة لرؤية "باختين" العميقة لقضية الكرونوتوب على المستوى الواقعي المعيشي وكذلك الأدبي: "بيد أنه إذا كان لمصطلح الكرونوتوب معنى وفائدة، فإنهما يوجدان ربما في تحديده السردي، وفي تعالقه مع المكونات الأخرى للبرنامج السردي، يعني نظام الشخصيات ومنطق الحدث ولا أستطيع –يقول (ميتران)– أن أذهب بعيداً في هذا الاتجاه، أكتفي بوضع فرضية للبحث، في إطار تمديد تدريس باختين، فحواها أنه توجد الكرونوتوبات بمقدار الشخصيات، وأن كل مرحلة متكاملة في المحكي تؤسس كرونوتوبها الخاص."[3] ويضيف (ميتران) قائلاً: " هكذا يستحق مصطلح الكرونوتوب إذن أن يكون مفهوماً سيميائياً بما أنه ليس كذلك في كتاب (باختين) (علم الجمال ونظرية الرواية). إنها مرحلة ضرورية في اتجاه دراسة بلاغية وأسلوبية للكيفية التي يصير بها الزمان والفضاء معاً ملفوظين وقابلين للإدراك من طرف القارئ"[4].

وعند النظر إلى رأي (ج.ب.جولدنستين) في وصفه لدور حضور الزمان والمكان نجده يصور لنا حرص معظم الروايات التصويرية على الإيحاء بما ينبه القارئ

---

[1] إيكو، أمبرتو، ص103.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه، 105.

[4] المرجع نفسه، ص 106.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى مكان الحدث، وبالتالي حرص الكاتب على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد الرواية إطاراً (زمكانياً) باعتبار الروائي أكثر التفاتاً إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص والعالم الروائي المحيط بهم"[1]

بعد هذا كله نجد أن اللغة الروائية كانت محل اهتمام النقاد على اختلاف المناهج التي درست حركة الأدب العالمية، وليست بقليلة تلك الجهود التي بذلها النقاد العرب مواكبة للتطور الذي رافق حقبة الحساسية الجديدة في الأدب العربي، مستفيدة من التحليلات والنظريات النقدية العالمية، التي قدمت تصوراً لتغير مفهوم العالم تبعاً للتغير الحاصل في نواحي الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، وتبعاً لتطور المجتمعات وتداخل الثقافات والأيديولوجيات، فضلًا عما شهده العالم من تغيير جراء تحولات الأنظمة العالمية الاشتراكية والرأسمالية والبراجماتية، وما رافق ذلك من أثر في حياة الإنسان ومنظومة قيمه، وبالتالي وعيه وتصوراته وخيالاته. زيادة على ما شهده العالم من تقدم تقني وانفتاح ثقافي كان لا يتأتى بسهولة لولا ثورة المعلومات التي تركت أثراً بالغًا في اطلاعات المبدعين ووعيهم الثقافي.

[1] إيكو، أمبرتو ، ص105.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الأول:
شعرية الرواية

1.1 المفهوم والتأصيل:

إن تناول اللغة الشعرية والحديث عنها يستوجب تحديد المراد بهذا المصطلح، والوقوف على المفاهيم المتعلقة به، وهو ما يستدعي توضيح مفهوم اللغة ابتداء و الشعرية ثانيًا، وصولًا إلى ربطهما معا؛ لأن المعاجم اللغوية تكتفي بالوقوف على المعنى المباشر وهذا شأن المعاجم كلها.

فقد جاء في "اللسان" اللغة: اللسن، وحدها إنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[1]. أما الشعرية فهي من الشعر، وهو: "منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... والقريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، لأنَّه يُشْعر غيره أي يُعِلم"[(2)].

وعند محاولة استخلاص ما ورد في المعنى اللغوي والربط بين دلالتي المفردتين: شعر – لغة، نصل إلى أن اللغة تكون شعرية – بمعناها المباشر– إذا اعتمدت الوزن أساسًا تستند إليه، والقافية قاعدة ترتكز عليها.

وهنا لا بد من الإشارة إلى تعدد مفاهيم مصطلح الشعرية؛ إذا اختلف النقاد القدماء والمحدثون حول التسمية والمفهوم، فمنهم من سماه بالشعرية ومنهم من سماه الشاعرية، بينما ذهب فريق يطلق عليه مصطلح علم الأدب، وراح رابع يسميه بالفن الإبداعي، في حين تمسك قسم لفن النظم أو فن الشعر، ناهيك عن مصطلح الأدبية وبوطيقيا وغيرها من المصطلحات والتسميات[(3)].

ولا شك أن الشّعرية لا تبوح بمتنها ودلالتها بيسر، بل تحتاج إلى تحفيز للخروج من الضبابية والعتمة، وهنا تتفتح التسمية على التعدد، إذْ تعتبر تسمية الشعرية من المصطلحات التي لقيت رواجًا كبيرًا في الميدان الشعري والنقدي، وهذا ما اثبتته أقلام أولئك النقاد والشعراء، حتى خلال تنظيرهم لها في كتاباتهم وإخراجاتهم.

[(1)] ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، د. ط، ج3، مادة لغو.

[(2)] المرجع نفسه.

[(3)] ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص18.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والملاحظ هنا أن فوضى المصطلح لا تمنع من حقيقة الاشتراك والمماثلة بين جميع المصطلحات السابقة انطلاقًا من أن الشعرية تمثل الوظيفة الأساس المنظمة للعمل الإبداعي، ولعل مرد التعدد في المصطلحات يعود إلى تعدد المنابع الثقافية والمشارب الفكرية للنقاد؛ إذ راح كُلٌّ يسمي وفق منطلقه الفكري ومشربه الثقافي الذي استسقى أفكاره ورؤاه منه.

هذا وقد اهتم نقّاد الأدب –قديما وحديثا– بالشعريةِ وراحوا يتناولونها في ثنايا حديثهم النقدي، ولعلَّ أوَّل من تناولها هو أرسطو في كتابه (فن الشعر). إذ عدَّ الفنَّ محاكاةً، والمحاكاةُ في أصلِها نظرية أفلاطونية ضيقها أرسطو ليجعلها – من وجهة أولى – محاكاة الأشياء والأفعال في نطاق الطبيعة، ومن وجهة أخرى، محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي[1]. وقد سار عدد من الفلاسفة المسلمين والنقاد العرب على نهج أرسطو من أمثال الفارابي (260هـ) وابن سينا (428هـ) وابن رشد (520هـ)؛ إذ نظروا إلى عالم المثل ومحاكاته والانزياح عن هذا العالم بالمجاز أو التخيل أو المحاكاة ذات الدلالة المتولدة من استعمال الصور البلاغية القائمة على التشبيه والاستعارة [2].

وهذا الفهم الأرسطي لأهمية التخيّل القائم على ضروبِ البلاغةِ (مجاز واستعارة وتشبيه) شكَّلَ أساسًا نظريًا عند النقادِ العرب القدامى في بحثهم للشعريةِ؛ إذ نلحظ ذلك بشكل جلي عند كل من عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) وحازم القرطاجني (ت684هـ).

إذ حاولَ عبد القاهر الجرجاني أنْ يَكشفَ عن تلكَ التقنية الباحثة عن قوانين الإبداع ليميّزَ بيّن الشّعريّ وغير الشّعريّ عندما أشار إلى عملية النظم[3]، مفرقًا بين اللفظة والكلمة، مميزًا للنصِ الشّعري، فالعقل والنفس والكلام، دارة كلامية، تبدأ بترتيب

---

[1] انظر: ناظم، حسن:مفاهيم الشعرية، ص11–21.

[2] الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط1، 1983، ص71.

[3] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، 1992، ص262.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

للحروف – أي تواليها– في النطقِ، فينتج بذلك الكلمة وهذه الكلمة تقف بجوار كلمةٍ أخرى وأخرى، وهذا الوقوف مرتب حسب ترتيب المعاني في النفس، وهذا الترتيب الأولي للمعاني في النفس يفضي إلى اقتفاء آثار المعاني، فتلفظ الجملة "المنظومة" فينتج نظم الكَلِمِ[1].

فالجميع يملك الخام الأساس وهو الكلمة، ولكن التمايز يقع حين نصل إلى خلق العلاقات بين الكلام بغرض فني يفضي إلى الشّعرية المتأتية من الانفعال والجمال والفن معاً، وهو ملخص عملية النظم التي ذكرها الجرجاني. الذي هو الكلام المجازي (الكناية والاستعارة والتمثيل) وهو الخصوصية، يقول الجرجاني: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد ،مثلا ،بالخروج على الحقيقة فقلت خرج زيد، وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية، تصل بها إلى الغرضِ، ومرد هذا الأمر على الكنايةِ والاستعارةِ والتمثيلِ"[2].

وبحديث الجرجاني عن النظم بوصفه استعمالًا خاصًا للغة يكون بذلك قد وصل إلى الشعرية، ثم بعد ذلك يتوصل إلى السمة الأولى للغة الشعرية (الانحراف) والذي لا يكون إلا بالاتساع، والاتساع هنا يكون باستخدام المجاز والاستعارة والتمثيل[3].

وقد تناول حازم القرطاجني (الشعرية) منطلقًا من زاوية أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم أساسًا على التخييل – وهذا ما انطلق منه الفلاسفة المسلمون الذين تناولوا الشعرية– من خلال ارتباطها بالمتلقي وما يترتب على ذلك من تعبيرٍ في السلوكِ[4].

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر، ص264.

[2] المرجع نفسه، ص263.

[3] الروبي، ألفت: نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص123.

[4] القرطاجني، حازم: مناهج البلغاء، وسراج الأدباء، دار العرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقول القرطاجني "إذ المعتبر في حقيقةِ الشعرِ إنّما هو التخييل والمحاكاة"[1]. ولذا فإن التخييل أساس المعاني الشعرية عند القرطاجني، يقول في ذلك: "إن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطبية"[2].

ومفهومُ الشّعرِ في نظرِ القرطاجني يَنحصرُ في إنهاضِ العقلِ إلى فعل أمر يطلبه أو يعتقده أو التخلي عنه، كما يمتاز تعريفه للشّعريّ بالدقةِ التي تظهرُ في أداء الشعري لوظيفته المتمثلة في شكلانيته من وزنٍ وقافيةٍ وفي عمقه الذي هو أثره في المتلقي.

ويرى القرطاجني أن المعاني الشّعرية التي تحقق دور التخييل في المتلقي تتمثل في المعاني الثواني التي تشكل المستوى الفني في اللغة، وهنا تتطابق رؤية القرطاجني مع ما ذهب إليه الجرجاني في تقسيمه للمعاني إلى المعاني الأُوَلِ. والمعاني الثواني يقول القرطاجني في ذلك: "ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأُوَلِ، ولنسم المعاني التي ليست من متنِ الكلامِ ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأُوَلِ بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض الثواني فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائلَ وثوانٍ"[3].

يشار إلى أن القرطاجني لا ينفي اشتمال الأقاويل النثرية على شعرية ما، من خلال حضور المحاكاة والتخييل والإغراب "فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة في المحاكاة فهو يعد قولًا شعريًا"[4].

وفي العصور اللاحقة أضحت النظرة إلى اللغة الشعرية على أنها مظهر الإبداع والتجديد والخلق، لا الصناعة وحسب، إذ أصبحت اللغة الشعرية لا تخص

---

[1] القرطاجني، ص361.

[2] المرجع نفسه ، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص132.

[4] سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، ط1، 1996م، ص13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشعر وحده، بل ملكًا للأجناس الأدبية جميعها، فعندما جاءتْ المدرسةُ الشكلية الروسية، وضعت البذرة الأولى التي تبحث عن مصطلح "أدبية الأدب" فهذا (ايخنباوم) يفرق بين اللّغة اليوميّة واللّغة الشّعريّة، حيث يستلزم ذلك؛ بلاغة تتولد من جديد إلى جانب الإنشائية، وللشعر لغته الخاصة، نظمية كانت أو معجمية ودلالية. ويأتي بعد ذلك (توماشفسكي) بمفهوم الإيقاع في أقصى درجات اتساعه ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية[1].

أما عند الدارسين العرب المعاصرين فنجد أن (كمال أبو ديب) الذي استخدم مصطلح الشعرية، والذي به عنون كتابه أيضًا، يذهب إلى أن الشعرية تغير في الصيغ المألوفة، وكسر للجمود، وخلخلة للسكون: "تكون الشعرية جوهرًا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله اللا تجانس، واللا انسجام واللا تشابه، واللا تقارب؛ لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس المألوف (النثري). أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية"[2].

فالشعرية – كما يراها أبو ديب – أسلوبها اللا تجانس واللا تشابه، من خلال تخطيها للأطر التقليدية للتعبير، الذي يكشف عن خصوصيتها التي تتمتع بها – اللغة الشعرية– من خلال عدم قدرة لغة أخرى على الحلول محلّ الخصوصية التي تخلقها اللغة الشعرية؛ لأنها لغة لا يعبر عنها إلا بها، ولا يعني ذلك أن استخدام اللغة الشعرية تأتي بمفردات جديدة لتلك المستخدمة في اللغة العادية، بل يعني استخدام اللغة العادية لكن بأسلوب وطريق جديد مغاير للمألوف المعتاد في الاستخدام؛ لأن "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"[3]. ولذلك راح (أبو ديب) يصف الشعرية بأنها "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع

---

[1] سلدن، رامان، ص16.

[2] أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1].

إن الشعرية في مفهوم (كمال أبو ديب) تستند إلى الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحددها بأنها: "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه" ياكبسون "نظام الترميز (code) في سياق تقدم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين:

1- علاقات تُقّدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية، تمتلك صفة الطبيعة والألفة.

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي ،تحديدا، لامتجانسة ،لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس"[2].

فالشعرية عند (كمال أبو ديب) "حركة استقطابية، بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادةً لامتجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقا حول قطبين يفصلهما بدورهما، ما أسميته مسافة التوتر، وهكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها، تجربةً ولغةً ودلالةً وصوتًا وإيقاعًا"[3]. فهو هنا يلح على مسألة خلق التوتر أو الفجوة كما يسميها –ويحمل اللغة الشعرية وظيفة صنع هذه الفجوة فيقول: "إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، وبين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديدة كلي"[4]. وهذا لا يخرج عما ذهب إليه (موركاروفسكي) الذي سيتم الإشارة إلى ما ذهب إليه في الصفحات القادمة.

أمّا (أودنيس) [علي أحمد سعيد] فقد تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي، بحيث تجعل منه نصًا متعدد التأويلات والمعاني، نتيجة ما يكتنفه من غموض فنّي تجسد فيه، يقول في ذلك: "فالجمالية الشعرية تكمن

---

[1] أبو ديب، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] أبو ديب، في الشعرية، ص74.

[4] المرجع نفسه، ص75.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بالأحرى في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعانيَ متعددة"[1]. وبذلك نلحظ أنَّ أدونيس قد استند في فكره على عبد القاهر الجرجاني ونظريته (النظم)؛ إذ عدَّ (أدونيس) المجاز ذلك السر الحقيقي لنظرية النظم، وبالتالي للشعرية، بما يصنعه المجاز للنص من احتمالات التأويل المتعدد يقول: "إذا كان سر الشّعرية. فما يكون سر النظم؟ أنه كما يجيب الجرجاني: إن محاسن الكلام في معظمها، إن لم نقل كلها متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته، وراجعة إليها"[2].

فاللغة الشعرية تكون عند أودنيس: "حين تقيم علاقة جيدة".

1- بين الإنسان والأشياء.

2- بين الأشياء والأشياء.

3- بين الكلمة والكلمة ؛أي حين تقدم صورةً جديدةً للحياة والإنسان"[3].

يشار إلى أن أدونيس عندما تناول الشعرية فقد نحا منحى المؤرخ إلى حدٍّ ما ، يقول: "كانت السلطة تسمّي جميع الذين لا يفكرون وفقًا لثقافة الخلافة بـ (أهل الأحداث) نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي وفي هذا ما يوضح كيف أن عبارتي (أحداث) و(المحدث) اللتين وصف بهما الشعر الذي خرج على الأصول القديمة تجيئان من المعجم الديني"[4]. وفيه يوضح كيف أن الحديث الشعري بدأ للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري خروجا على ثقافة الخلافة ونفيا للقديم النموذجي ثم ينتهي إلى حكم يراه ثابتًا. يقول "ومن هنا نفهم كيف أن الشعري في الحياة العربية امتزاج دائما بالسياسي – الديني، ولا يزال يمتزج به حتى الآن"[5].

والملاحظ فيما ورد عند كل من (أودنيس) و(أبو ديب) أن الرؤية الغربية هي المسيطرة بالرغم من أن الأول يحاول أن يكون أكثر قرباً لفهم الشعرية العربية؛ فيرى أن "كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه، وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها، قراءة

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص47.

[2] أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص154.

[3] المرجع نفسه، ص80.

[4] المرجع نفسه، ص81.

[5] المرجع نفسه،ص82

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لأشياء مشحونة بالكلام، والكلام مشحون بالأشياء، وسرُّ الشعرية هو أن تظل دائماً كلاماً ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة –أي تراها في ضوء جديد–"[1] وهذا الرأي ناتج عن تصورات سريالية، ويتضح ذلك في رؤيته للغة فيقول: "اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حرفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر"[(2)]. أما موقف أدونيس من المجاز فهو الخروج عن الحدود الحقيقية للكلمات والوصول بها إلى بناء علاقات احتمالية تفضي إلى اختلاف الفهم بتعدد المعنى، وتُنْشِيء صراعًا من التناقضات الدلالية لا تتيح تقديم أجوبة دقيقة للدلالة [(3)]، وهذا الموقف يشي بفهمه الخاص لجذور حداثة الشعرية العربية إذ أعادها إلى جذرين أساسيين هما القرآن والشعر الجاهلي، فيقول: "إن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامَّة، كامنة في النص القرآني، من حيث أن الشّعريّة الشّفويّة الجاهلية تمثِّل القدم الشعري، وإن الدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً للجمال جديداً ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة"[(4)].

أما (رشيد يحياوي) فإنه يحاول أن يرسم صورة لمفهوم الشعرية عند العرب مخالفة لما هو بالتصور الغربي عندما راح يتحدث عن تطور الأنماط الأدبية فيقول: "الشعر كان أشهر أنماط الأدب العربي، على أنه لم يكن مبنياً على الارتباط بنظام الحكم رغم محاولات ترويضة على ذلك الارتباط، وعاش الشعر نمطاً آخر هو الخطابة. وقد كانت الخطابة ذات صلة مباشرة بالدولة وأجهزتها، ولكن هذه الصلة لم تدم طويلاً فمجيء الدولة العباسية والأنظمة المتعاقبة فيها نقص من الحاجة إلى الكلام

---

[1] دونيس: سياسة الشعر، ص 86.

[(2)] المرجع نفسه، ص78.

[(3)] المرجع نفسه: ص79.

[(4)]المرجع نفسه، ص50.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(خطابة/شعر) لضبط الناس"[1]، ليصل في نهاية حديثه إلى مفهوم شرقي خالص للشعرية فيصفها بـ "مجموعة المبادئ التي أسست عند العرب تصورهم للنمط الشعري في علاقاته الداخلية والخارجية... ولا تحصر الشعرية في ذلك العلم الذي تحدد بدقة غير متناهية عند الشعريين الأوروبيين من إشارته عند ياكبسون (أدبية الأديب وشعرية الشعر) وبتحديد دقيق: لأنواعه وتصنيفاته"[2].

ولعلَّ مفهوم الشعرية عند (كمال أبو ديب) مطابق لما ذهب إليه(عبد الله الغذامي) _الذي سماها بالشاعرية _عندما عدَّها: فنيات التحول الأسلوبي الذي يتحول النص به من خلال بينته القائمة على المجاز والاستعارة والرمز ليصبح نصاً شعرياً، وبذلك تصبح وظيفة الشعرية وميزتها هي الانحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية يقول: "والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي"[3].

وذهب (حسن ناظم) إلى اعتبار الشعرية بأنها مجمل النص الأدبي كله، من حيث بنيته الفكرية والفنية، حيث إن "النص ليس هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية"[4]. فالملاحظ في رأي ناظم أنه لم يكن مالكا رؤية خاصة به أو تعريفا صادرا عنه ، إنما يقوم على عرض الأطروحات والآراء الشعرية وجذورها وأصولها حسب.

---

[1] يحياوي، رشيد، الشعرية العربية، مطبوعات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د. ت، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص130.

[3] الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985م، ص25.

[4] ناظم، حسن: نفسه، ص33.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد انطلق (نور الدين السدّ) من العلوم اللسانية في تحديده لمفهوم الشعرية فهي عنده: "الحضور الكلي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظامِ النّص، فالنّص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظامًا معرفيًا دالًا [1].

وراح (توفيق الزيدي) في كتابه الأدبية – والذي يقصد بها الشّعريّة – إلى توضيح مفهومها على أنها طاقة مركزية منظمة للعمل الإبداعي، وعد كل تحويل دلالي ناتج عن التلميح والمجاز والاستعارة هو إحدى الطاقات المحرِّكة للأدبية، فالأدبية لا تحقق غايتها إلا من خلال إثارتها للمتقبل، وإحداث اللذة والنشوة عنده. "وهذه اللذة تنتج عن تعدد الاحتمالات والتأويلات المتعمدة على التحويلات الدلالية المتجسدة في اللغة المجازية التي تعد أساس النص الأدبي وجوهر أدبية" [2].

مما سبق نلحظ أن الرؤية العربية للشعرية لم تكن موحدة في طريقة تناولها، فقد نظر إليها (أدونيس) من خلال مواقف تمثلت في الشعرية الجاهلية –كما أطلق عليها– والفضاء القرآني والفكر ثم الحداثة ولكنه لم يخرج عن سوريالية في هذه الدوائر، أما رؤية (كمال أبو ديب) فكانت نابعة من دراسة اللغة والشعر من خلال الإيقاع والمسافة المفترضة الفاصلة التي شغلته ألا وهي مسافة التوتر أو الفجوة، وخالفهما رشيد يحياوي الذي نظر إلى الشعرية من خلال تطور الأشكال الأدبية، لذا راح يدرس النوع الشعري وأنساقه وأغراضه. وهذه الرؤية تخالف المدخل الأوربي إلى الشّعريّة، رغم تأثر النظرة الشّرقية بالنقديّة الغربيّة، وهذا يعود إلى تكوينات أو منطلقات الأدب في الغرب عنه عند العرب، وهو ما ذهب إليه (جورجى زيدان) في كتابه(تأريخ آداب اللغة العربية) في أن "علم الأدب الذي يعنيه الإفرنج يفضي إلى الإجادة في فني المنثور والمنظوم مثل علم الأدب عند العرب؛ لكنه يشتمل أيضا على روح انتقادية هي المراد الأصلي من علم الأدب عندهم لا العبارة أو الأسلوب، وإنما يريدون تلك الروح التي ينتقد بها الكاتب أو الشاعر ما يقع عليه نظره من الحوادث الطبيعية، أو ينتبه عليه من أماكن النقص في الأمة أو رجالها أو ملوكها، فينتقده أو يصفه بأسلوب انتقادي شعري، وكتابهم إنما

---

[1] السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، ع8، 1996م، ص81.

[2] الزيدي، توفيق:مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1985، ص10.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتفاضلون في أسلوب ذلك الانتقاد... بقطع النظر عما يرجونه من الكسب أو الاسترضاء"[1].

ولعل تناول الشعرية عند النقاد الغربيين قد أخذ منحى مخالفا لما ورد، وأورده النقادُ العرب القدامى، فقد جاءتْ نظرة (جان كوهن) منطلقة من رؤية مفادها أن الشّعرية تُعد في معناها العام واقعة أسلوبية، والشاعر حين يتبناها لإحداث أثر ما لا يتحدث كما يتحدث الناس، بل يعمد إلى لغة غير مألوفة تكسبه أسلوبا، ومن هنا عرّف كوهن الشعرية بأنها علم الأسلوب الشعري. يقول كوهن: "إننا نعتبر اللغة الشعرية إذن كواقعه أسلوبية في معناها العام. والأمر الأولي الذي سينبني عليه هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا؛ بل أن لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[2]. وبذلك يتحدد مفهوم الأسلوب الشعري بقوله "الأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت" [3].

في حين نجد أن الشاعر (بول فاليري) يحدد بدقة مفهوم الشعرية قائلاً، حينما نسمع هذا اللفظ من حيث أصوله الاشتقاقية، بمعنى: كاسم لكل ملمح للإبداع أو تأليف للأعمال التي يكون فيها الكلام الغرض والوسيلة في آن واحد. وليس بالمعنى العام القاصر لمجموعة القواعد الخاصة بالشعر..." [4].

أما (تودورف) فقد عبّر عن الشعرية بأنها مجموعة الخصائص التي تجعل العمل الأدبي عملاً جمالياً. وتمنحه التميز عن غيره، يقول: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محدودة وعامة، ليس العلم إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك، فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي،

---

[1] زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، مج1، ج2، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص587.

[2] كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986 ، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] المليود، عثمان، شعرية تودوروف، دار عيون، المغرب، ط1، 1990، ص4.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[1].

وبذلك عدَّ (تودورف) الشّعريّة قاسمًا مشتركًا بين النصوص الشعرية والنصوص النثرية؛ ولهذا فإن الشعرية عنده تستفيد وتستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب؛ لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من الأدب أدباً جمالياً يتميز عن الكلام العادي. يقول الطاهر روانييه بهذا الخصوص: "وقد حاول تودورف في إطار الشعرية أن يقدم تصوراً متكاملاً للنص الأدبي، انطلاقاً من الخصوصيات المجردة للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، وذلك لكون الشعرية عند تودورف تهتم بالبحث في الخصائص العامة للأدب بوصفه نظاماً رمزياً شاذوياً، يستعمل نظاماً موجوداً قبله هو اللغة، ولا تنظر إلى النص بوصفه تجلياً لبنية مجردة وعامة"[2].

في حين أن الشعرية كما حددها (ياكبسون) فرع من اللسانيات يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، معتبراً أن مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورًا يضفي على العملية الشعرية قيمةً فنيةً وجماليةً، يقول: "فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات، وكل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفةً أوليةً بالدراسة العلمية للغة، ذلك أن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصاً للغة"[3]. ولهذا رأى الشعرية لغة عن اللغة. تحتوي اللغة، وما وراء اللغة مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها، وبهذا يتحدد مفهوم الشعرية، بتمركزه حول الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيّا؟. وبذلك يضعنا (ياكبسون) من خلال طرحه هذا

---

[1] تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المنجوت، ورجاء سلامة، دار بو بقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص23.

[2] رونيه، الطاهر: النص البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 8، 1996م، ص 57.

[3] ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك جنوز، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص77.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السؤال أمام عملية اتصالية عند قراءة النص تتكون من المرسل "الباث" والرسالة "النص" والمرسل إليه "المتلقي"، وفي ضوء هذه العملية يمكننا حقيقة فهم تلك الوظائف الست التي حددها ياكبسون للتواصل اللفظي والتي مثلها في الخطاطة التالية[1]:

مرجعية

انفعالية شعرية إفهامية

انتباهية

ميتا لسانية

إن هذه الوظائف الست التي أشار إليها (ياكسبون) تجعل النّص مناط الشّعريّة، إذ إنَّ الشعرية ليست مجرد وصف عابر لطبيعة النص وقراءة سطحية لنسوجه المتراكبة، وإنما هي استغواء لباطن النص واستنطاق للغته، "حيث إنَّ كلّ نص يتكون من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة، فإن الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحدد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد من خلال نصوص متعددة"[2].

ويركز (ياكبسون) في نظريته على وظائف اللغة، خاصة الوظيفة الشعرية، لأن تنوع الأجناس الشعرية وخصوصيتها يعود إلى مساهمة الوظائف اللغوية مع الوظائف الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع[3]. فالوظيفة الشعرية عنده تخترق حدود الأجناس، أي تهتم بخارج الشعر خصوصا جمال النثر.

ويلحظ المتمعن مِمَّا سبق أنَّ كلا من (ياكبسون) و(تودوروف) ينظران إلى الشعرية من خلال النص داخلاً فيه اللغة والنحو من جهة، إضافة إلى تحليل بنية النص ونقده كما صنع تودوروف في كتابه من جهة أخرى، الذي يبعث على الحذر أن

---

[1] ياكبسون، ص33.

[2] الغانمي، سعيد: منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص29.

[3] بن خليفة، مشري: الشعرية العربية، مرجعيتها وإبدالاتها النصية، دار حامد، ط1، 2011، ص30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تودوروف نفسه قد أعاد النظر في حركة النقد الجديد والموروث الشكلي ناقداً ومشككاً ومقوماً وذلك في سيرته النقدية: نقد النقد، واضعاً ما أسماه بالنقد الجوازي بديلًا[1].

ويلاحظ الدارسُ هنا أن القاسمَ المشتركَ بَيْنَ آراء النقادِ المعاصرين بشأن تحديد مفهوم الشّعريّةِ، هو أن التجاوز – كما يقول (ب. ترابتس مانس) في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية[2]. وأن هذا التجاوز يجعل من العمل الأدبي عملاً فنياً جمالياً له خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي الذي يمارسه الناس في حياتهم اليومية، أو من خلال الكلام الوضعي التقريري المباشر الذي يقرأونه، ولذا فإن مرد الخلاف بين هؤلاء النقاد هو تنوع واختلاف بيئاتهم الفكرية والثقافية.

لقد أصبح النص اليوم بفعل الشعرية مجاوزاً لمراد مؤلفه، فلم يعد للمؤلف أدنى سلطة عليه، وإنما انتقلت السلطة بكاملها إلى النص، يقول (كوهن) في طبيعة ملكية النص: "إن للشعر طبيعة ملكية: فإما أن يكون النَّصُّ وحده صاحب السّيادة، وإلا فإنه يتنازل عنها نهائيًا"[3]؛ فالشعرية تقوم بدورٍ بارزٍ في إثارة المتلقي وحفزه إلى تأويل المسكوت عنه وغير المتوقع واللا منتظر في النص انطلاقًا من الطبيعةِ الملكيةِ الماثلة في النص ذاته، ومن هنا "أصبح النص فضاءً ذا معانٍ متعددة، وأصبحت الشعرية، تبعاً لذلك، بحثاً في هذا الفضاء، فالنَّص، إذن، موضوع الشعرية التطبيقي"[4].

والتفاعل والتواصل مع اللغة الشعرية "يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز، ويسير من الكلمات إلى الأشياء"[5]؛ لأن اللغة الشّعرية تتجاوز في حركتها ونسقيتها المنتظمة دائماً حدود المتوقع إلى اللامتوقع، والمنتظر إلى اللا منتظر، وهذا مما يجعل اللغة الشعرية في حالة عدم استقرار ووثب نحو النزوع، ولعل هذا النزوع مرده إلى طبيعتها المقترنة

---

[1] عبد العزيز، إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005، ط1، ص9.

[2] انظر، بركات، وائل: مفهومات في بنية النص، ص34.

[3] كوهن: ص174.

[4] ناظم، ص33.

[5] كوهن، ص49.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بحالة التجاوز لا التماثل والانجسام والتناسب بين الدال والمدلول، وهذا مما يساعد على جعل اللغة بعيدة عن النمطية والمعيارية العادية، وبذلك تتحول كلمات اللغة المشكلة لبنية النص إلى حالة خاصة مختلفة كلياً عن الحالة التي كانت عليها قبل انتظامها في السياق النصي،" فالنص – الغني بالشعرية – يحوي في حقيقته فراغات وفجوات ساكنة في العمق، وتحتاج إلى قارئ حاذق كي يملأها، وإذ كان المبدع يركز على الجانب الفني فإن القارئ لابد أن يظهر البعد الجمالي للنص. وذلك من خلال عملية ملء الفراغات الموجودة في النص، وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني، وتتصل الفراغات باللامتوقع من خلال تشكيلها عن طريق الحيل الأسلوبية التي يعمد إليها المبدع"[1].

والبلاغة وما تحويه من ظواهر وأدوات تُعدُّ أساسًا ومعتمدًا للشّعريّة في تشكيل لغة النّصّ وتركيبه؛ لذا توسم الأدوات البلاغية بالمادة الخام التي تشكل بفعلها نسيج النّص، وبفعل هذه المادة تشتغل الشّعرية لتمنح اللغة طاقة من التشكل والحياة والتفاعل؛ فالمتلقي عندما يَقْدم على قراءة النص يصادفه للوهلة الأولى مفاتيح معلقة للغة النص، وكل باب من أبواب اللغة يحتاج مفتاحاً يناسبه وهكذا تتوسل الشعرية بالمادة البلاغية ووسائلها، "ومن هذه الوسائل ما هو صوتي كالقافية وتجنيس أوائل الكلمات وأواخرها، ومنها ما هو إيقاعي يرجع إلى الوزن الشعري وسماته الزمنية والمقطعية، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وطرق تنسيقها، كما أن منها ما يتعلق بتناسب أجزاء العمل جملة كالإطراد والمفارقة، وبتوازن السياق أو توازيه كتشعب الأداء بين صوت الشاعر وأصوات الآخرين. وبين مستوى الضمائر ومستوى آخر.."[2]. لذلك فالتقنيات البلاغية واللغوية تسهم في إثارة عنصر التشويق لدى القارئ، وحثه على اكتشاف التوتر القائم بين بنية النص السطحية وبنية النص العميقة. ولذلك فإن "التراتب اللغوي المعهود يكسر انتظامه تقديم وتأخير وحذفات وإضافات. ولكنها

---

[1] ربابعة، موسى: المتوقع واللا متوقع، دراسة في جمالية التلقي، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، 1997م، ص52.

[2] أحمد، محمد فتوح ، جدليات النص، عالم الفكر، مج الثاني والعشرين، العدد الثالث والرابع، مارس، يونيو، 1994، ص40-41.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جميعها يحتضنها الحقل اللغوي الأشمل والأفسح، ومن ثم فالشعر كامن في اللغة، ولكنه يبني لغة من لغة حتى جانبها الصوتي، والوزن الشعري ينسج تناغمًا وتآلفًا أو نسقًا خاصًا من الأصوات سواءٌ ما يتصل بموسيقاه الظاهرة أو الباطنية"[1].

وتحليل النص يعتمد عادة على الكفاءة الشعرية الماثلة في بنية النص، وعلى الكفاءة المعرفية لدى المتلقي عند قيامه بفك شيفرة النص والوقوف على معاليقه، فدور الشعرية، إذن، هو القيام بعملية توزيع وتكثيف للصور والمجازات والأدوات البلاغية بين ثنايا النّص، ليقوم المتلقي بدوره في البحث والتحليل والربط، ومن هنا "فإن جوهر النص يتأرجح على أنساق متماثلة تتبدل وتتحول، فلا يبين على سطحه سوى إيماءات وإشارات، وهذه الإيماءات أو الإشارات تتخفى في مراوغة الكلمات وتختبئ في قاع المسكون عنه، وهي في ذلك الخفاء أو التخفي تصون النص من شرك المباشرة" [2].

وتُعدُّ المراوغة من أبرز الخواص العالقة بالشعرية؛ فالشعرية تتمتع عند حركتها بمبدأ المراوغة، لذا تبدو الشعرية "عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة البنية، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ" [3] وبفعل المراوغة أصبح النص فضاءً مفتوحًا وحقلًا واسعًا لتنوع القراءات وتعدد القراء؛ إذ أن المتلقي عندما يقارب النص فإنه يقوم حقيقةً بإعادة إنتاجه، فتتعدد القراءات والقراء كذلك والنص واحد.

إن تعدد المدلولات التي تنزلق عبر شَيْفَرة اللغة الشعرية "تمنح النص عادة نوعًا من الطاقة الإيحائية الجمالية، إذْ يضحى النص نتيجة لذلك معمرًا وقابلًا للقراءات

---

[1] عيد، رجاء: ما وراء النص، علامات في النقد، مج الثامن ج الثلاثون النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر، 1998م، ص181-192.

[2] المرجع نفسه، ص185.

[3] كوهن، ص73.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المتجددة، وتصبح القراءة في فضاء لغة النّص عندها نوعًا من الاستغوار والمعاينة لباطن النّص"[1]،وتتولد منه قراءات جديدة ومن زاوية متعددة.

إن تحقيق اللذة للقارئ العارف هي الغاية التي تسعى اللغة الشعرية إلى بلوغها، "فاللذة الخطابية تحدث من عجائبية التشكيل اللغوي للخطاب وتحدث من خلال تحقيق الخطاب وظائفه وأهدافه التي يسعى إليها وهي: إثارة انفعال الملتقي وإمتاعه وإكسابه فائدة مهما كانت طبيعة هذه الفائدة"[2]؛ فالمتلقي أو القارئ ،إذن، هو في حقيقته ساعٍ وباحثٍ عن لذة جمالية عندما يفتق النص ويكشف ما وراءه من فتنة اللغة المراوغة؛ ولهذا الأداء يحول النص من حالة السكون إلى التوهج والبعث والحركية.

ولا بُدّ ونحن نتحدث عن الشعرية من الإشارة ولو سريعًا إلى الأسلوبية والألسنة كون الأسلوب آلية في طريقة التشكيل والبناء، والألسنة قراءة في النظام اللغوي المشكل.

"فالشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تمامًا مثل ما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات"[3] فقد جاءت الأسلوبية وريثًا لعلم البلاغة القديم، وكان مؤسسها الأوّل (ش. بالي)– كما يرد في المصادر– تلميذاً عند أستاذه (سوسير) الأب الروحي لعلم الألسنة الحديث، "لذلك فقد نشأ اتجاه يسمى بالأسلوبيات اللسانية على غرار الأسلوبيات الأدبية. وقد عدَّ كل من (ياكبسون)، و(ريفايتر) أن الخلاف بين الأسلوبيات اللسانية والأسلوبيات الأدبية هو خلاف ظاهري أكثر منه خلافاً واقعياً، ذلك لأن الأسلوبيات اللسانية عندها تمثل الإطار النظري وإن الأسلوبيات الأدبية تمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب" [4].

---

[1] العليمات، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، 2001، ص9.

[2] العليمات، ص11.

[3] ياكبسون، ص24.

[4] الوعر، مازن، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، الكويت، مبح الثناء والعشرين، العدد الثالث والرابع، مارس، أبريل/ يونيو/ 1994، ص144.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والشعرية من حيث هي علاقة مثيرة في أجرومية النص، فإنها يمكن أن تُعدُّ واقعة أسلوبية تتوسل باللغة، من أجل إثارة المتلقي ودمجه في واقعها لتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية [1].

لقد صار بمقدور بنية اللغة الشعرية في ضوء نظريات التلقي، موضوعة تتفتح بأثرها طبيعة التفاعل بين نص المؤلف ومتلقيه المتخيل، وبنية اللغة الشعرية تنضوي في أساسها على فراغات أو فجوات تحتاج إلى قارئ حاذق يفك ألغازها في إطار سياقها منفصلاً بالنص ساعياً إلى قراءة شفراته، من خلال مرجعية معرفية ذاتية.

2.1 الشعرية: الشعر.

أخذَ الشعرُ مكانةً متميزَة عند العربِ ومرد هذه المكانة عائد لفضل ملامسته لهموم الناس، ومشاكلهم وأحاسيسهم ومشاعرهم، فهو مُعطى وجداني/جمالي في المقام الأول؛ كيف لا وهو التارك في النفس أثرًا عجيبًا، إذ كان بيت من الشعر أو قصيدة منه تقيم الدنيا وتقعدها، وتشغل القبيلة، بل وربما تشعل حربا وترفع أشخاصا، أو أقواما، أو تخلخل منزلة أمير أو قاضٍ أو شاعر، فهو إبداعهم الذي أتقنوا وتباروا فيه وتسابقوا، وهو وسيلة عند بعضهم وغاية عن البعض الآخر.

وقد كانت القبائل تقيم الأفراح افتخارا، إذا ما لمع نجم شاعر بين أبنائها، فهو أقرب ما يكون إلى ناطق رسمي باسمها يهدد أو يتوعد بحرب، أو ربما يحاول تسوية الخلافات ويقوم بحل النزاعات بين القبائل.

ومن هُنا، ونتيجة طبيعية لما تم ذكره، لا بُدَّ أن تعلو مكانة الشعر عند العرب و يصبح له رواته الذين يحفظونه ويتذاكرونه بين القبائل وكان للحياة أثرها في كل ذلك، فحياة العرب كانت بسيطة، ولم تكن الكتابة متداولة بينهم على نطاق واسع؛ فالقصائد و الأبيات الشعرية تحفظ في الذاكرة ولا تكتب، وتنشر بين الناس شفاهًا، فانصبّ الاهتمام على الشعر وإلقائه وحفظه إلى درجة أنه أصبح من الممكن القول فيها: أن الأمة العربية كانت أمة شعر، لها حياتها الاجتماعية والسياسية الخاصة، تعتمد في

---

[1] العليمات، ص14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذين النوعين من الحياة على العاطفة والشعور أكثر من اعتمادها على الحكمة والروية.

وخلاصة القول إنَّ الشعرَ نشأ وتطورَ في جملةٍ من الظروفِ الخاصةِ التي ارتبطت بطبيعةِ الحياةِ التي عاشها العربُ في عصر ما قبل الإسلامِ.

وبقي الشعرُ محافظًا على مكانته المرموقة حتى مجيء الأسلام، إذ تغيرت الحياة وتطورت الأوضاع تبعًا لظهور الدين الجديد، تأسيسًا عليه : وكان لابُدّ من وجود فنّ أدبي يواكب التغير الحاصل في الحياة والمجتمع؛ فكان للفتوحات الإسلامية دور في "اتصال العرب بالأمم الأخرى اتصالًا أخذ يشتدُ ويقوى حتى أصبحَ اختلاطًا، ثم امتزاجًا، و نشأ عنه أن اطلع العرب على ما كان لهذه الأمم من آراء وأفكار، وديانات وعلوم وفلسفة، وأخذوا منه قليلاً بحظوظ تقوى وتضعف، ونشأ على هذا أن تغيرت حياتهم العقلية والشعورية والعاطفية والاجتماعية."[1]

فالامتزاج الحضاري بين العرب و أصحاب الحضارات الأخرى أثرَّ في الحياة الاجتماعية والسياسية العربية، لينعكس ذلك – بطبيعة الحال –على الحياة الأدبية، فتجدد أسلوب التعبير" ونشأ لهم لسان جديد لم يكن لهم من قبل، وهو النثر الذي يعبر عن المعنى دون القيود الشعرية"[2] ، فمال بعض الكتَّاب إلى هذا الفن الجديد فبدأوا يجددون ويطورون في أساليبهم النثرية إلى حد أنه : "استطاع أن يزاحم الشعر وأن يقف معه جنبًا إلى جنب"[3]، فلم يبق الشعر الفن الأدبي الوحيد عند العرب، بل شاركه النثر متخذًا طابع التنافس في الحضور والدخول في دائرة الاهتمام، وراحت تعلو ويعلو شأنها في النثر من مثل: ابن المقفع والجاحظ في العصر العباسي، العصر الذي شهد تطورًا وتميزًا للنثر أسهمت فيهما كثرة الترجمات، والاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى، وأصبحت تمتلك أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل. كل ذلك كان له الأثر في انتقال اهتمام العرب من الشعر إلى النثر، ليصبح النثر بذلك الفنَّ الأوّلَ عندهم.

---

1 حسين، طه : من حديث الشعر و النثر ، دار المعارف بمصر، 1957 ، د.ط ، ص: 23.

[2] حسين، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص25.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3.1 الشعرية: الرواية والأشكال النثرية الأخرى.

إن احتفال الخراط بشعريّة النثر إبداعًا ونقدًا يقتضي الإشارة إلى شعريّة النثرِ ، ويكفي الاطّلاع على مقالته الموسومة بـ"القصة القصيدة" لتكون مسوّغًا لمثل هذه الإشارات ،فَبعْدَ أن أصبح للنثرِ مَكانته المتميزة بين الفنون الأدبيّةِ، أسس لفروع عديدة، فاجتاز بذلك مرحلة النثر الفني المقتصر على القصة والمقامة والخطابة، إذ راح الكتّاب يستحدثون ويطورون فروعًا أخرى، كالمقالة، التي تطورت واتسع استخدامها بفضل الصحافة التي انتشرت انتشارًا لافتًا، أدى إلى اهتمام الكتاب بهذا الفن ومحاولة تطويرها والارتقاء بها إلى مستوى متميز.

أما الرواية – بوصفها فنًّا أدبيًا ذا هوية متفردة– فقد نشأ هذا الفن متأخرًا، بتأثر من الثقافة الغربية، إذ هيمنت الرواية على سائر الأجناس الأدبية في الغرب، ثم تسربت إلى العالم العربي خلال عصر النهضة؛ ففتنت مجموعة من أدبائها وقادتهم إلى التسليم بأنها من أهم المعايير الحديثة التي تقاس بها درجة ارتقاء الآداب – ولسنا هنا بصدد تحديد أصول الرواية العربية– إلا أن هذا الفن، وإن لم يظهر أيضًا نتيجة التأثر بالثقافات الغربية فقط، بل وجدت قبولاً في العالم العربي، نتيجة لتوافر بعض الفنون القديمة كالحكاية والملاحم والسير الشعبية التي كانت لها أصول في العصور السابقة، ثم ازدهرت في عصر الانحدار نتيجة تدهور الوضع الاقتصادي والمعيشي، و في محاولة إلى إيجاد بطل يستطيع القيام بأفعال خارقة ، ليكون لساناً معبراً عن الجماعة.

وبعد أن ظهرت الرواية، وأصبح لها حيز من قبل الكتاب والقراء، راحت تتطور وتنطلق مبتعدة عن بداياتها ومتعلقاتها الأولى، فقد نشأت الرواية "من الأشكال السردية غير الخيالية: كالرسالة، والمذكرات، واليوميات، أو السير وتاريخ الأخبار، أو التاريخ بشكل عام، أو لنقل إنها تطورت عن الوثائق، أما من الناحية الأسلوبية، فهي تلح على التفصيلات التمثيلية، على المحاكاة"[1].

فالرواية في بدايتها لم تتخذ من الخيال أساسًا تعتمد عليه ، بل كان السرد محور معمارها، وكانت في جوهرها أشكالًا سرديةً عاديةً غير فنية: كالمذاكرات أو

---

[1] ويليك رينيه– وارين،أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات النشر، بيروت، ط3، 1985م، ص : 226

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القصص التاريخية، وما إلى ذلك من مجالات مغرقة في الواقعية، " وكأنها نقل حرفي لما حدث، أو يحدث فقط دون إعمال الخيال في بناء النص الروائي، أما من ناحية الأسلوب، فإنَّها كانت تركز على التفصيل في الأحداث، وفي سردية الحكاية"[1].

إلا أن الأمر لم يبق على ذلك، فقد كان للوضع الاجتماعي السائد في فترة من فترات البرجوازية الحديثة أثره في تطور الرواية، فصعود الطبقة البرجوازية أثرَّ في ذلك فقد "ولدت الرواية الحديثة، بمضامينها، من الصراعات الأيديولوجية للبرجوازية الصاعدة على أنقاض الإقطاعية المنهارة"[2]. فقد وصل الربط بين الرواية والطبقة البرجوازية حداً يصفه (جورج لوكاتش) بفن البرجوازية. والبرجوازية الغربية باهتماماتها الإيجابية– فنيًا– تختلف عن مظهرها العربي؛ فهي برجوازية تملك زمام إرادتها وتوجهاتها الكبرى، وهذا ما جعل (لوكاتش) يصف الرواية بأنها ملحمة برجوازية. وقد نحا الناقد السوري (مصطفى شاكر) هذا المنحى الذي يربط تطوّر الرواية بالتحولات الاجتماعية وولادة الطبقة المتوسطة .

ولم يتوقف تأثير الوضع الاجتماعي في نشأة الرواية فقط، بل تجاوز ذلك إلى استحياء الشخصيات، والتغير في صفات الأبطال وملامحهم،" فالرواية هي النوع الأدبي المرتبط في نشأته ونضجه ببروز دور الطبقة الوسطى ونضج مثالها الثقافي ومثالها الجمالي الأعلى، إن هذا النوع يستلهم ملامح أبطاله من صفات (أوساط) الناس، أو من العاديين، و ليس من العمالقة الكبار أصحاب الخوارق".[3]

هذا وقد تعددت الآراء حول ظهور أول عمل روائي عربي و تسميته، إلا أن الجميع يكاد أن يتفق على أن (زينب) لمحمد حسنين هيكل عام 1914م تعد نقطة البدء في النضج الفنّي، وأسست البداية الحقيقية للإبداع الروائي العربي، –وأعني بالحقيقية– الأكثر تداولاً في الدراسات الأكاديمية العربية. ولم تأخذ الرواية في البداية اهتماماً من الكتاب والقراء والدارسين، لكن بعد نضجها وتطورها بدأت تجتذب الأنظار

---

[1] ويليك رينيه– وارين،أوستن ، ص 232.

[2] لوكاتش، جورج : نظرية الرواية و تطورها ، ترجمة نزيه الشوفي، ط1، 1987م، ص43.

[3] تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص:143.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إليها وأخذت بعض الأسماء تتألق في مجالها كان من أهمها (نجيب محفوظ) فإبداعاته جعلته يضطلع بدور المدرسة الروائية من حيث ترسيخ أقدام الرواية وتحقيق انتشار واسع لها في الوطن العربي"[1].

وبدأ النقد يأخذ دوره في توضيح معالم هذا الفن المستحدث، وبيان الأخطاء في شكل الرواية ومضمونها، وركز على الخلل في بناء بعض الشخصيات، أو في شخصية البطل تحديداً، أو في الضعف في حبكة الرواية، إلى ما هناك من تدقيق في تقنيات الرواية من سرد وحوار ووصف، ولكن الدراسات التي تناولت الرواية في هذه المرحلة كانت في معظمها- خصوصًا الدراسات العربية منها- ترتكز في نقدها ودراستها على ما تقوله الرواية، منظوية تحت التصنيفات العالمية التي جاءت بناءً على الموضوع كالرواية التاريخية والواقعية .....إلخ، ولكنها لم تعن كثيراً بالشكل الذي يقدم من الرواية أطروحتها، أي أنّ الاهتمام كان بالمحتوى على حساب الشكل"[2] ؛ مِمَّا أدى بدوره إلى إهمال الجانب اللغوي أو التشكيل اللغوي للنص وتجلياته الشعرية المختلفة من صورة ومجاز....إلخ.

بعد ذلك راحت الرواية العربية تتطور ولم تعد لغة الرواية فقط "تتطابق بين الدالّ والمدلول، أو التطابق مع الحديث أو الكلام العادي، بل تعدى التطور إلى أن أصبحت تملك لغة أدبية تمتاز بالبعد التداولي التوصيلي، وتجاوزت ذلك إلى خاصية تعبيرية خيالية،"[3] وإذا كانت الشعرية مع الكلاسيكية أو العصر الكلاسيكي علماً موضوعه الشعر، فقد توسع معناها، فأصبح النقاد يسعون "لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية والطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري"[4].

---

[1] برادة، محمد : أسئلة الرواية ، شركة الرابطة، الدار البيضاء ، ط1، 1996، ص:21-23

[2] يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية و تجلياتها، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،ط1،2004،ص :45

[3] إبراهيم ، نبيلة : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، ص23.

[4] كوهن، ص 30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن التحول في لغة الرواية هو ما "حصل في لغة الرواية العربية الحديثة، حيث أحالت الرواية لغتها من كونها مجرد وظيفة للتبليغ المباشر، إلى نظام وظيفته التبليغ غير المباشر، وأصبحت لغة الرواية، بعيدا عن كونها وسيلة إيصال أو إخبار مباشر، جهازاً للتوصيل غير المباشر، وهو ما نسميه بالوظيفة الجمالية للغة. ويتأتى التوصيل غير المباشر من خلال استعمال اللغة بقدراتها التشكيلية، ويكون التشكيل من خلال التصوير، وهو ما نسميه بلاغياً بالتشبيه والتمثيل والمجاز"[1] .

لقد أصبح النقد التطبيقي للأنماط القصصية يتركز اليوم حول "لغة التأليف القصصي، ابتداءً من الكلمة بوصفها إشارة، والعبارة بوصفها تركيباً، والعمل بوصفه بناءً يكشف في النهاية عن حقيقة خفيّة يعيشها الناس ولكنه لا يصل إلى إدراكهم."[2]

فالرواية بصورها ورموزها، تجعل من لغتها لغة ذات خصوصية تنأى عن صفات السهولة والبساطة في التوصل إلى مقاصد الكاتب؛ فلا يمكن للمتلقي الوصول إليها دون إعمال الفكر فيها وتحليلها بغية الوصول إلى مدلولاتها، وهنا، يظهر دور المتلقي في التأويل بديلاً عن التفسير المباشر، إذ لم يعد هذا الدور متوقفاً على التلقي السّلْبي فقط، بل تجاوز ذلك إلى فعل ايجابي قائم على التحليل، وإعادة القراءة ليس بهدف بلوغ مقاصد الكاتب في صوره ورموزه فحسب، بل إن اللغة الروائية غدت تعددية ومطواعة، وقابلة لمشاركة المتلقي في إعادة الإنتاج ليكون المنتج الروائي الجديد، صنيعة المتلقي الخلاّق في قراءته للغة الشعرية في الرواية بما تحتفي به من طاقة ترميزية، لأن النظام الرمزي " يمتلك قدرة تصويرية ذات طبيعة شديدة التعقيد تتفاعل معطياتها في المخزن المرجعي للقارئ وتخلع على فعل القراءة السمات المتناسبة مع درجة الاكتمال التي يبلغها هذا التفاعل"[3].

وبذلك بدأ الدارسون يلمحون "نصوصاً نثرية تقترب من الشعر، ونصوصاً شعرية تجنح نحو النثر" [4]، وعلى العموم لا يمكن للمرسلة الشعرية أن تخلو خلواً تاماً

---

[1] إبراهيم، نبيلة، ص: 24.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] إبراهيم، علي نجيب: جماليات الرواية، دار الينابيع، دمشق، د.ت، 1994، ص :37

[4] سقال، ديزيرة: من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت،1993، ص: 65

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من النثر مهما كانت درجة انحرافها، و"كذلك النثر فلا يمكن أن تكون لغته إيصاليه فحسب؛ لأن النص السردي القصصي ليس صورة تحاكي الواقع المرجعي (أو أيّ مرجع نصي) حتى عندما تكون حكايته حكاية عن الواقع، ذلك أن النص خطاب لغوي، أي نظام من العلامات دالّ، ومن ثم مفارق لواقعه المرجعي الذي قد لا يكون موجوداً في إدراكنا إلا من خلال جسده اللغوي، أي من خلال كون من العلاقات هو – حسب تعبير باختين – كون أيديولوجي. إن الحكاية التي تحكيها الرواية وينسجها الخطاب تشير إلى معنى خاص، وإن هذا المعنى يرتبط بهوية الشخصية الروائية وبالحدث/ الأحداث التي تقدمها هذه الشخصيات أو التي تقع عليها، وذلك يجري في زمان ومكان أو في محيط بشري/اجتماعي، له خصوصيته... وبذلك تبدو الرواية خطاباً يحكي حكاية خاصة أو خطاباً له معناه الخاص".[1]

ولئن كان معنى الرواية الخاص يرتبط بالحكاية التي تحكيها الرواية، "إلا أن الحكاية لا تكتسب طابعها الحقيقي إلا بروائيتها، أي بالفني فيها، لذا يبدو النسيج الروائي أثراً لمرجع تحيل عليه الرواية وترتقي به في الوقت نفسه إلى ما هو أبعد من هذا المرجع إلى ما هو إنساني عام"[2].

هذا التطور الذي جاء على الرواية في لغتها الشعرية أبرز قضية كانت مثار جدال منذ أرسطو، ألا وهي قضية تداخل الأجناس الأدبية؛ فأرسطو قد أجاز استخدام واستعارة الصياغات الفنية المختلفة من مجاز وتشبيه وغيره في النثر، ولكن بطريقة مقبولة غير مخلة بالخطاب، أي المحافظة على نسق الخطاب نفسه، لذا يقول في باب التشبيه: "والتشبيه ضرب من المجاز، إذ ثمة فارق ضئيل جداً، فحين يقول الشاعر عن أخيلوس: (لقد وثب الأسد). فهاهنا تشبيه، وإذا قيل (أسد، وثب) فهذا مجاز، لأنه لما كان كلاهما شجاعاً فقد نقل المعنى، وسمي أخيلوس أسداً. والتشبيه نافع أيضاً في النثر، لكن ينبغي التقليل من استعماله في النثر، لأن فيه طابعاً

---

[1] العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت 2002م، ص:26

[2] العيد، ص27.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شعرياً".[1]

كما يشير (أرسطو) إلى التغيرات في تشكيل المضمون وأسلوبه، "أما الشكل الخارجي (الوزن) فهو ثابت، وقد عُد منذ القدم الفارق المحور والجوهري بين الشعر والنثر"[2]. ورؤية (كوهن) تتطابق مع إشارة (أرسطو)، لذا يرى "أنه ينبغي علينا أن نكون قادرين على إنتاج شيء من الاستمرار الشكلي الصارم (نثر، شعر) حتى يحق لنا أن ندعي وجود وحدة و تعاقب في كل نوع"[3].

وينطلق (كوهن) من مسلمة وجود قسمين: شعر ونثر، وإلى أحدهما ينتمي أي نص مكتوب، فهو لا يرفض تصنيف الأجناس، ولكنه يؤمن بأن للشعر مقوماته كالوزن والقافية ..إلخ، وللنثر مقوماته، ولكن الفيصل في التقسيم الثنائي هو الوزن.

إن مسألة التصنيفات داخل الجنس ذاته لم تتكئ على التغييرات الصياغية في الأسلوب، ولكنها كما يرى (ويليك) تتكئ على مادة الموضوع، ويرى أن التصنيف ينبغي أن يتكئ على الجانب الشكلي و ليس على مادة الموضوع[4]، والتقسيم يتكئ على مادة الموضوع (المضمون الذي تعالجه الرواية) لإلصاق سمة بها، دون الانتباه إلى الجانب الشكلي من صيغ أسلوبية لغوية في بنيتها.

وإذا كان التقسيم الأساسي للأجناس الأدبية عند أفلاطون وأرسطو يستند بوضوح إلى طريقة الإخبار المستعملة في النص، فإنَّ (جيرار جينيت) يعيد مناقشة الأسس النظرية المعتمدة عند الكلاسيكيين والرومانسيين وبعض النقاد المحدثين، موضحاً أن الإطار النظري للتمييز بين الأجناس الأدبية يلزمه أن يأخذ بعين الاعتبار ثلاثة ثوابت: الثيمات (الموضوعية) والصيغي والشكلي لتحديد ماهية أي نص من

---

[1] أرسطو، الخطابة، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986. ص: 204

[2] المرجع نفسه، ص 205.

[3] ويليك، ص: 245

[4] المرجع نفسه، ص 246.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النصوص[1].

ولعل الإطار النظري (الموضوعية والصيغية والشكلية) اقتراح من (جينيت) لإدراج المرونة الدائمة والمستمرة، ويتيح دراسة مستمرة لما يتولد من أجناس وعلاقتها بنصوص أخرى.

أما (رولان بارت)، فيطرح مفهوم النص الذي لا ينحصر في الأدب (الجيد)، انه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة.[2]

والنّصّ كما يرى (بارت) تعددي ولا يعني ذلك أنه ينطوي على معانٍ عدة حسب، وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته، إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة، فالنص ليس وجودًا لمعنى، وإنما مجازٌ وانتقال، وبناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل، حتى ولو كان حراً، وإنما يخضع لتفجير وتشتيت، وذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها[3].

ولكن في كتابه (الدرجة الصفر للكتابة) لا يقدم النص كنفي للأنواع، بل على النقيض من ذلك، يوجد لدى (بارت) إقرار بالأنواع، حيث يقوم بتحليل بعض الأنواع كالرواية مثلاً، ويتحدث عن أنماط السرد في الإطار اللغوي/الماضي البسيط من خلال الحركة التاريخية المتمثلة بثنائية المبدع/المجتمع، كما يتحدث عن ضمائر السرد ودلالاتها، وكذلك علاقة الرواية بالتاريخ، كذلك الحديث عن لغة الشعراء المحدثين مقارنة بلغة الشعراء الكلاسيكيين، وبيان عملية التحول في الخلق اللغوي لدى المحدثين مقابل التقليد وتكرار النمط لدى الكلاسيكيين[4].

---

[1] جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ت: عبدالرحمن أيوب. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد .ص 71.

[2] بارت، رولان، درس السيميولوجيا: ت: عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ط2، 1986. ص61

[3] المرجع نفسه، ص 62.

[4] بارت، رولان . الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة. دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت، 1982. ص 48-57.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويشير (بارت) في موضع آخر إلى التعالي النصي؛ بمعنى أن النص متعالٍ على الأجناس الأدبية، فهو مستفيد منها ومتداخل معها ولكنه متعالٍ عليها، والرواية الحداثية لا تمثل تعالياً نصياً بمفهوم (بارت)، وإنما تستفيد من الشعر وطرائقه التعبيرية، وتدخله ضمن بنيتها التي تخضع بدورها لأسلوب الجنس الروائي ذاته، وهو ما يعني تداخل الأجناس واستفادة الأجناس من بعضها مع الحفاظ على خصوصية الجنس الأدبي نفسه[1].

وقد جاءت بعض المواقف و الآراء لعدد من النقاد و الأدباء العرب لتحديد الفاصل بين الشعر والنثر مثل ما أورده محمد الأسعد حول رأي أدونيس الذي يقول فيه إن النثر اطراد و تتابع لأفكار ما، في حين أن الاطراد ليس ضروريا في الشعر، النثر يطمح لأن ينقل فكرة محددة و لذلك يطمح لأن يكون واضحًا، أمّا الشعر فيطمح لأن ينقل شعورًا أو تجربةً أو رؤيا، و لذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته، والنثر وصفي تقريري ذو غاية خارجية محددة، بينما غاية الشعر هو في نفسه، فمعناه يتجدد دائماً بتجدد قارئه.[2]

أما إدوارد الخراط فراح يقول: "لست أظن أن النقاء المعملي لأي جنس من الأجناس قانون مفروض، وقد عرفت جنس (القصة – القصيدة) في يحيى الطاهر مثلاً، كما أعرف النص الشعري في الأعمال القصصية والروائية التي أكتبها، بل أرى في (استيلاء الأجناس)، إن صح هذا التعبير، إمكانية لاغتناء النص ومصدراً لحيويته".[3]

إن مفهوم (النقاء المعملي) لم يعد مفهوما قائما الآن، كما لم يكن في السابق. أما الانصياع الروائي للغة الشعرية دون مراعاة لخصوصية الجنس لن تذهب دون عواقب. وكذلك لأن العمل في اللغة، إذا كان له ما يسوغه في الشعر، ويعطيه أهمية استثنائية، فإنه في الرواية يحتل أهمية مختلفة، ومن ثم لا بد من التعامل معه ضمن

---

[1] بارت، ص58.

[2] الأسعد، محمد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص:30

[3] الخراط، إدوارد: الحساسية الجديدة، ص 185.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

منظور كلي وعضوي وإلا أصبح زخرفة وهروبا.[1]

ويرى عبد الرحمن منيف "أنه من المظاهر اللافتة للنظر في الرواية العربية المقدار الكبير الهائل من الزخرفة اللغوية، وقد يكون لجزء من هذه الزخرفة صلة بالشعر، أو بالصور الشعرية، وقد يقترب بعضها من الشعر الحقيقي، لكن دون أن يكون لها علاقة عضوية بالبنية الروائية"[2].

وهذا ما يؤكده (سي دي لويس) حين ينتقد الصورة لمجرد التزويق، و يرى أن لفظ (تزويق) يجب أن يكون فقط لفظ استخفاف عندما يعني شيئًا تافهًا، و تعتبر الصورة تافهة فقط عندما لا تسهم بأي شيء جديد تضيفه إلى معنى النص بصورة عامة.[3]

وقد جاء رأي لمجموعة من الشعراء صدر تحت عنوان (البيان الشعري) يرى "أن المنطق الذي يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره أداة إيصال وتفاهم بين الناس... ولكن اللغة تظل عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة، والمنطق الشعري هو غير المنطق النثري؛ فالنثر إذ يسعى إلى مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ما هو يومي إلى ما هو غير يومي، ما هو مكشوف إلى ما هو غير مكشوف"[4].

ومن هنا نلحظ انحياز الشعراء العرب من خلال بيانهم الشعري إلى لغة الشعر، وكأن النثر الأدبي خرج من دائرة الخطاب الأدبي الإبداعي، مع أن الرواية بحكم كونها بنية فنية معقدة تتيح للدراسة الأسلوبية مجالاً من أخصب مجالات التطبيق، وتعدد مداخل دراسة الرواية بنيويًا وأسلوبيًا.

---

[1] الخراط، ص178.

[2] منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م، ص: 61.

[3] لويس، سي_ دي: الصورة الشعرية، ت: أحمد نصيف الجنابي و آخرين. دار الرشيد للنشر: بغداد، 1982. ص:61

[4] الأسعد، ص 30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثاني

شعرية العنوان وبنية الاستهلال الروائي

1.2 تمهيد:

لا يختلف اثنان على الأهمية البالغة للعنوان في تلقي النصوص، إذ اتفق على وصفه بأنه أهم العتبات النصية التي يلج من خلالها القارئ إلى داخل النص وكشف عوالمه، ومغاليق أسراره، ووصف العنوان بالعتبة النصية أمر لم يجانبه الصواب؛ فالعتبة –كما جاء في لسان العرب– هي: "أسكُفّة الباب التي توطأ... وعتب الدرج مراقيها إذا كانت من الخشب، وكل مرقاة منها عتبة"[1]، والعتبة هي لحظة الاتصال الأولى بين عالمين منفصلين: الظاهر والباطن، والقبل والبعد، والداخل والخارج، وغيرها من الحدود الفاصلة بين عالمين، ودلالة العتبة تلتقي مع مايمثله العنوان بالنسبة للنص من حيث كونه لحظة الاتصال الأولى به؛ فهو الخطوة الأولى في سلم النص التي يرتقيها القارئ صعوداً نحو متن النص، والولوج إلى دواخله، وهو– كما يراه التحليل السيميوطيقي– "مرسلة message، صادرة من مرسل Address إلى مرسل إليه Addressee وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل"[2]، فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة مستقلة، غير أنهما رغم هذه الاستقلالية يرتبطان بعضهما ببعضها الآخر ارتباطا انطولوجياً فيمنح كل واحد منهما الآخر الحضور والوجود إلى العالم، فكما أن النص غير المعنون يفتقر إلى الهوية والتأطير اللذين سيمنحهما العنوان للنص فإنه لا معنى ولا وجود لعنوان في الفراغ من دون نص يحمله ويمنحه الوجود والحياة.

إن العنوان ركن أساس من أركان الكتاب، فهو كالاسم للشيء، دالٌّ معلَّم لصاحبه، به يُعرف وبفضله يُتداول، ويُدلّ به عليه، وفي الوقت نفسه فهو علامة جُعِلتْ من الكتابِ، كي تدلَّ عليه، وهذا التعريف للعنوان لا يختلف في اللغة العامة عنه في اللغة المعرفية، والمسماة اصطلاحية، ودونما فارق واحد بينهما، فالعنوان ضرورة كتابية، وكذا اصطلاحاً. " فسياق الموقف في الاتصال الشفاهي يغني عنه،

---

[1] ابن منظور، مجلد 7، مادة عتب.

[2] بَاقيس، عبد الحكيم ، العنوان وتحولات الخطاب في الراوية اليمينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992م، ص56.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بينما غياب هذا السياق، في اللغة الكتابية يفرض وجود مجموعة علامات يتعوض بها المكتوب منه فتعمل عمله، وتضطلع بوظائفه".[1]

2.2 العنوان بين اللغة والاصطلاح:

يرجع مصطلح العنوان في أساسه المعجمي إلى مادتين مختلفتين، هما : "عنن" و"عنا"، ومادة "عنن" وردت في لسان العرب: " عنّ الشيء يعنُّ عناناً وعنواناً: ظهر أمامك .... واعتنّ: ظهر واعترض[2]، وهذا الأساس المعجمي للمادة التي اشتق منها "العنوان".

أما مادة "عنّا" " عنا ومعنى كل شيء: منحته وحاله التي يصير إليها أمره، وروى الأزهري عن أحمد بن يحيى، قال: المعنى والتغيير والتأويل واحد، وعنيت بالقول كذا: أردت، ومعنى كل كلام منها ومعناته ومعنيته: مقصده[3]، وبذلك تجمع كلمة "عنوان" من المادتين معاني: " القصد والإرادة" ، "الظهور والاعتراض" و"الوسم والأثر".

أما في الاصطلاح فالعنوان " مقطع لغويّ أقل من الجملة نصًا أو عملًا فنيًا"[4]، ويعرفه (ليوهوك) تعريفًا وظيفيًا إذ يرى فيه "مجموعة من العلاقات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدلّ على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة"،[5] فـ(ليوهوك) يرى في العنوان جملة من العناصر المشتركة الجاذبة للقاريء المقصود بالنص وقد أورد "معجم المصطلحات الأدبية" نوعين من العناوين هما: "العنوان المسمِّي" و"العنوان السياقي" وقد وضح المراد منهما: فالعنوان المسمّي: هو

---

[1] الجزار، محمد، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م، ص 25.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن.

[3] المرجع نفسه، مادة عنا.

[4] علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م، ص 155.

[5] الهادي، اعطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، مج: 28، ع 1، 1999م، ص 456.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذي"يستعمل في استقلال عن العمل لتسميته والتفوق عليه سيميائياً"[1]، أما العنوان السياقي: فهو الذي"يكوِّن وحدة مع العمل على المستوى السيميائي ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة"[2]. وبذلك تشكل العناوين عامة – سواء أكانت عناوين لأعمال أدبية أو علمية، أو لأي نشاط إنساني آخر بنىً حاملة لدلالة قصوى تقوم على تكثيف دلالة المعنون عامة كون المفهوم العام للعنوان مرتبطاً بالتعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي[3]؛ حيث يمكن أن تصبح قراءة العنوان قراءة نوعية للمعنون في ضوء هذا الفهم.

شهد العنوان في العصر الحديث تحولاً على مستوى بنائه ووظائفه بشكل لافت، حيث راح يشكل مع نصه "بنية معادلة كبرى" طرفاها: العنوان/ النص، ورُبّما شكل بنية رحمية توِّلد معظم دلالات النص،[4] آخذاً بذلك مكانة مهمة فيما اصطلح عليه "جيرار جانيت" بـ "النص الموازي"، فقد بات معروفًا اليوم مع النقد الحديث ومع ظهور البنيوية والشكلية وخصوصًا مع علم العلامات. وتتبع أهمية الوقوف عند العنوان وتحليله من حيث كونه نصاً صغيراً يحتوي وظائف جمالية وشكلية، وكذلك دلالية تعد مفتاحاً للولوج إلى نص كبير. وبذلك لم يعد العنوان عنصراً زائداً أو مضافاً إلى نصه، وإن أغرى موقعه أو حجمه باعتباره كذلك، ومن هنا بدأت رؤية المتلقي للعنوان بوصفه "معبرًا لغويًا" تتراجع أمام رؤية أخرى مفادها أن العنوان نصٌّ له استقلالية".[5] وهذا ما يؤكده "جميل حمدواي" نقلاً عن "جيرار جانيت" بالقول:"إن العنوان باعتباره مظهراً وقسماً من أقسام المتعاليات النصية يعتبر جنساً أدبياً، وهذا يعني أن له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية".[6]

---

[1] علوش، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة،ص 156

[2] المرجع نفسه.

[3] انظر: جاسم، محمد، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش، دار مجدلاوي للنشر، ط1، 2012م، ص 13.

[4] انظر الصكر، حاتم: الألسنة وتحليل النصوص الأدبية من وحدة الجملة إلى كلية النص، مجلة آفاق عربية، ع 3، 1992م، ص 95.

[5] المرجع نفسه، ص 96.

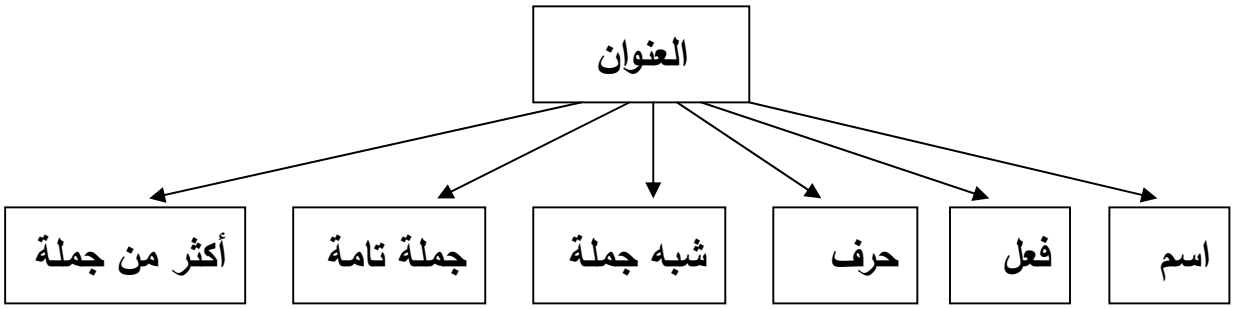
[6] حمداوي، جميل، السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997م، 105-106.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والمتتبع لتاريخ العنونة في النتاج الأدبي العربي يجد أن النثر كان أوفر حظاً من الشعر في امتلاك العنوان[1]، إذ وجد في التراث العربي النثري ما يدل على اعتناء خاص ومتميز بجمالية العنوان ودلالاته باختيار عناوين قائمة على السجع أو الاستعارة أو غيرها من الفنون البلاغية.

3.2 بنية العنوان:

إن لغة العنوان – كما تبدو في ظاهرها – مبنية إبداعياً على انتقاء حر غير مقيد بشكل أو تركيب أو قاعدة نحوية تفرض عليه قالباً محدداً، وبالتالي فإن جميع الإمكانات التي تقدمها اللغة قابلة للانبناء كعنوان دون أي قيود؛ لذا فقد ينبني العنوان" على هيئة حرف أو كلمة أو حتى علامة غير لسانية، وقد يكون شبه جملة أو جملة تامة، وقد يكون أكثر من جملة"[2]، وذلك يعني أنْ" لا شيء يحصر طول العنوان من الناحية النظرية"[3] كونه يقبل أن يتشكل كـ "قول تام" أو "قول ناقص" بالمعنى المنطقي للقولين[4]،وعليه يمكن حصر العنوان على مستوى الشكل بالتشجيرة الآتية[5]:



إن كون لغة العنوان مبنية على انتقاء وتركيب حرّيْن لا يحددان المرسل بشكل محدد في صياغته بما ينتج عنه صلاحية كافة الاحتمالات الواردة في التشجيرة أعلاه

---

[1] جاسم، ص 15

[2] الهادي، ص 458.

[3] حمداوي، ص 106.

[4] انظر، فرحان، محمد جلوب، دراسات في علم المنطق عند العرب، د.ت، د.ن، ص 121-123.

[5] جاسم، ص 28.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

للانبناء كعنوان لا يعني أن عملية العنونة تمتاز بحرية مطلقة في الصياغة، خاصة إذ ما "وضعنا في الاعتبار الجانب الدلالي للعنوان في ضوء نصه، ذلك أن حرية الاختيار والتركيب والصياغة العنوانية مقيدة من الناحية الدلالية بدلالة النص عامة"[1]، إذ يراد للعنوان على الرغم من قيامه على حرية اختيار الدوال وتركيبها أن يراعي دلالة ما يعنونه بما يتيح إمكانية قيام علاقة بين العنوان والنص، وذلك يعني أن العنوان كبنية لا بُدَّ له من مراعاة دلالة النص خاصة وأنه – أي العنوان– يراد له أن "يؤلف على مستوى التعبير مقطعًا لغويًا يعلو النص تتحكم به قواعد سيميائية تعمل على بلورة موضوعاته وتحديد رؤيتها وترميز دلالتها في مفردة أو عبارة ذات أجزاء" ألفاظ مفردة" تتعاقب لأداء وظيفة تأسيس أو وجهة نظر من التركيب العام للنص"[2]، وذلك يعني أن للنص دورًا فاعلًا في توجيه صياغة العنوان وتشكله انطلاقًا من أن ثمة توازيًا شكليًا ودلاليًا بين النص وعنوانه.

ثمة صفة على قدر كبير من الأهمية فيما يخص بنية العنوان، وهي أنه خطاب ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز "وهذه صفة تطبع بنيته بطابع التكثيف على مستوى الدوال من جهة، والاتساع على مستوى المداليل من جهة ثانية، إذ تعني "اللانحوية" عدم تكافؤ التركيب اللغوي والناتج الدلالي عنه، إذ يتسع هذا عن عناصر الحضور وعلاقاته، ومن ثم عن حدود التركيب لتشتغل علاقات الغياب بصورة أكثر فاعلية في تأسيس ذلك الناتج"[3].

---

[1] الواد، حسين، في مناهج الدراسات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2، 1993م ص 108.

[2] عبد الوهاب، محمود، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993م، ص 10.

[3] الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، طبعة 1988م؛ ص16. ونعني باللانحوية: عدم تكافؤ التركيب اللغوي مع الناتج الدلالي الناتج عنه؛ إذ يتسع هذا الناتج عن عناصر الحضور وعلاقته، ومن ثم عن حدود التركيب لتشعل علاقات الغياب بصورة أكثر فاعلية في تأسيس ذلك الناتج. للمزيد عن مصطلح اللانحوية، ينظر في الشعرية: كمال أبو ديب، ص 139 –145 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن لا نحوية العنوان تؤسس لمتلقيه متكأً تأويليًا يجعل من سيميائية العنوان الناتج النهائي لـ "لا نحويته" مع فعل القراءة بحيث يبدو "من الحيف – تحليلياً– إهمال أية وحدة تركيبية من الوحدات البانية للعنوان على أساس أن لا مبرر لاختيار "المرسل" علامة دون أخرى إلا لأنها تستجيب لغايته، ولا يقيم بينها وبين غيرها علاقات في خطابه إلا لأنَّها تساهم معها في أداء الرسالة التي يريد أن يبلغها الخطاب"[1]، وذلك ما يعطي لكل وحدة في التركيب دورًا فاعلًا في توجه الدلالة.

وثمة خاصية جديرة بالالتفات تمس بنية العنوان – أيضاً– وتؤثر تأثيرًا واضحًا في توجيه دلالته، وهي تعقيب العنوان ببنيةٍ شارحةٍ أُصطُلح على تسميتها بـ "التصديرات"[2]، والتصديرة " مقطعٌ لغويٌّ يلتبس بشكل جملة أو عبارة تتضمن إهداءً أو قولاً شارحاً، الأمر الذي لا يمكن معه أن يكون التصدير عنصراً هامشياً وإن أغرى موقعه باعتباره كذلك"[3]، وهذا ما انتبه إليه (جيرار جانيت) أثناء "التصدير" لوصفه أنه استشهاد في الحاشية، وقد رصد جانيت للتصدير وظيفيتين[4]:

1. وظيفة توضيحيّة: تتحد هذه الوظيفة بإضاءة العنوان وتسويغه لاسيما العناوين المركبة تركيباً استعاريًا، ويبدو أن (محمد عبد المطلب) هنا على خلاف مع (جيرار جانيت) إذ يرى (عبد المطلب) أن الوظيفيةَ التوضيحيةَ سمةٌ تسم العناوين ذات الدالّ المفرد بقوله" وحتى عندما يؤثر المبدع اختيار العنوان في إطار الدالّ المفرد فإنه يلحقه بمذكرةٍ تفسيريةٍ توسع من مساحته الصياغيّة والدلاليّة"[5].

---

[1] المهيري، عبد القادر: أهم المدارس اللسانية، المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، 1986م، ص 42.

[2] بلقاسم، خالد: أدونيس والخطاب الصوفي/ البناء النصي، مجلة فصول، مج 16، ع 2، 1997م، ص 77.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

[4] المرجع نفسه، ص 66.

[5] عبد المطلب، محمد: مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م، ص 77.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2. وظيفة بنائية: حيث يشكل التصدير بناءً على هذه الوظيفة "عتبة توصل العنوان بالبناء النصي، ويفهم من ذلك كله أن التصدير وإن استقل ببنيته عن العنوان والنص، إلا أن دلالته تبقى رهينة بما يفتحه من تعالق دلالي مع كل منهما او مع كليهما معًا"[1]، فقد يتعذر وصل التصدير بالعنوان أحياناً، مِمَّا يستلزم إنصاتاً مستمرًا لعلاقة التصدير بالنص وعنوانه.

4.2 شعرية العنوان:

يعد اختيار العنوان قضية خلافية بين المبدعين وعند النقاد؛ إذ يرى بعضهم أن من المعيب اختيار العنوان قبل النص، حاثين على الابتعاد عن هذه الطريقة في الاختيار، فهذا (جان جيرودو) يعيب على الروائيين الذين اختاروا العنوان قبل الشروع بالنصّ "لأنَّ المؤلِّف إذا ما حصل العنوان خال نفسه مجبرًا على كتابة نص يلائمه، فصارت العنونة أصلًا، والنص فرعًا على المحل الثاني"[2]، وفي المقابل الآخر نجد أن بعضَ المبدعين يرون أن انتقاء العنوان قبل النصّ ضرورة وعامل مساعد للمؤلِّف يحثه على التأليف، بل ويحدد اتجاهه نحو الهدف المطلوب والمعنى المراد بلوغه، ومن هؤلاء: (جان أنجليو) الذي رأى أن لإنشاء العنوان قبل النص دورًا وأي دور في تنشيط الكاتب وحثه – وهو الكاتب المكثر– عن عجزه عن التأليف في غياب العنوان المسبق إذ يقول:"غالباً ما تجهض القصة إذا ما ألفتها قبل أن أعنونها، لا بد من عنوان لأن العنوان مثل الراية، صوبها سنتجه، إن الهدف المراد بلوغه "من النص" إنما هو تفسير العنوان"[3].

على أن جدلية كون العنوان مختارًا في بداية العمل الروائي، أو مستخلصاً بعد الانتهاء من عملية الكتابة غير متفق عليه، فإن الرأي الأعم لدى المبدعين في انتقاء العنوان يكون بعد الانتهاء والفراغ من الكتابة؛ لأن العنوان فرع من أصل، فالكاتب بعد

---

[1] بلقاسم، ص76.

[2] الهميسي، محمود: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، الموقف العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 313، 1997م، ص 41.

[3] المرجع نفسه، ص 42.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إنجاز عمله والانتهاء منه يقوم باختيار عنوان تكون سمته اختزال النص ليؤدي العنوان المعنى المراد، مع مراعاة اليسر في اللفظ ومع صعوبة الاختيار والتأويل من جهة المبدع، وفي ذلك يذهب (عبدالله الغذامي) إلى أن العنوان:" هو أول ما يطالعنا في العمل وغالبًا ما يحمل مفارقة عجيبة، ليكون خادعًا ومضللًا، وهو آخر ما يكتب، فالنص لا يتولد من العنوان، وإنما العنوان هو الذي ينبثق عن النص"[1].

وقد تنبه النّقادُ إلى أهمية العنوان وترابطه العلائقي مع النص، وأهميته مرتبطة بأهمية النص، "فشولز" يشير في قراءته لـ(مرثية مرون) "سأعرضها على من" إلى أن العنوان وحده لا يشكل أهمية بمعزل عن نصه[2]، ويرى (شعيب حليفي) أن العنوان يكسب أهمية استثنائية نظرًا للتوجه البلاغي الجديد الذي يكسر فيه العنوان الحرفي الاشتمالي، ليؤسس عنوانًا تلميحيًا، الاستعارة فيه قطب استراتيجي يعمل على ميلاد معان حاسمة داخل النص، كما تنجز معنى باطنيًا آخر يشكل النواة – البؤرة – للعمل الأدبي من خلال إمساكه بجموع النسيج النصي في تقاطعاته وتغذيته للقراءة والتأويل، فالنص سلطة وواجهته الإعلامية".[3]

ويرى (جان كوهن) في حديثه عن مستوى الدلالة الوصل، والوصل لديه مظهر من مظاهر الإسناد " بأن طرفي الوصل ينبغي أن يجمعهما مجال خطابي واحد، ويجب أن تكون هناك فكرة هي التي تشكل موضوعها المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام، وتكون كل الأفكار الواردة في الخطاب مسندات إليه إنه الكل الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه، ولنلاحظ مباشرة أن كل خطاب نثري علميًا كان أم أدبيًا يتوفر دائمًا على عنوان".[4] وإذا كانت المقدمات السردية تسعى إلى تفكيك النص الروائي من داخله، واستخراج كل

---

[1] الغذامي، ص 261.

[2] انظر: شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م، ص 73

[3] حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع 46، 1992م، ص 83.

[4] كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 161.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(الميكانيزمات) التي تشكل عصبه المحرك" فإنَّ النّصّ الموزاي يسعى إلى الكشف عن جيولوجيا المعنى؛ لكلي يحفر في التفاصيل وفي النّصّ الأدبيّ الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالًا لنصوص أخرى، لذلك فإن النّصّ الموازي في الرواية هو خطاب مفكر فيه، لأنه الشيء الذي يواجهه المتلقي ويرسم انطباعًا أوليًا عن ذلك النّص سرعان ما يتوسع أو يتقلص مع القراءة"[1].

وإذا كان العنوان من اللحظة الأولى التي يستقبلها المتلقي يعدُّ مفتاحًا تأويليًا ، على حد تعبير (إيكو) الذي يرى أن " العنوان هو للأسف منذ اللحظة الأولى التي تصفه فيها مفتاح تأويلي"[2]، فإنَّ ذلك لا يمنع بأي شكل الجانب التأويلي عند المؤلف قبل المتلقي؛ لأن المبدع يتأول العمل، لوضع العنوان قبل أن يتناول المتلقي العنوان من خلال النص، ويستشهد "محمود الهميسي" مثالًا على ذلك قصة الكاتب(زولا) مع كتابه (LABETE HUMAINEL) إذ شكل اختيار العنوان عنده مبحثاً مستقلاً تشهد على تعقده مسودات الرواية، فقد ظل "زولا" يراكم العناوين ويعدل ويبدل حتى وصل عددها مئة وثلاثين عنوانا شكلت محور دراسة طريفة أنجزها أحد رواد علم العنونة الفرنسي "ك. دوشي" "C "Duchet وكذلك (غوستاف فلوبير)(G. Flaubert) فقد سمى كتابه الشهير " Education Sentiment ale" قائلاً: " إنه العنوان الأوحد الذي يؤدي معنى الكتاب"، وعاد فقال: " إن العنوان الحقيقي لهذا الكتاب كان ينبغي أن يكون الفواكه الجافة"[3].

ولا بد من الإشارة إلى أن العنوان لا يمكن له أن يكون حقيقة ثابتة غير متغيرة، بل هو خطاب لغوي قابل للتأويل، يثير تساؤلات ويشكل انتظارًا من نوع ما تتلبسه الحيرة والتردد، كما تتلبسه المفارقة العريقة التي تنتج عن تساؤل المتلقي؛ لأنَّ العنوان يشي بحسب المعرفة التي يخلقها."[4]، فالعنوان عملية تحريك للقاريء، واستفزاز له كما

---

[1] حليفي، النص الموازي للرواية ، ص 84.

[2] صدوق، نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994م، ص 70.

[3] الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، ص40.

[4] حليفي، النص الموازي، ص 85.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هو حالة اشتراز للموضوع والمضمون مثلما أنه عينة عرض لمضمون النص بكامله وشيفرة نصية.

إذن العنوان بالنسبة للعمل نقطة الانطلاق في بداية رسم الدائرة، بها تبدأ وإليها تنتهي، إذ يتضمن بداخله العلاقة الرمز وتكثيف المعنى، ويثبت فيه الكاتب قصده برمته، أي أنه النواة المحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص .... وهو يشير إلى المحتوى العام للنص، فهو مفتاح للمتلقي، يفقه من خلاله نوع المكتوب، وبداخله يحمل مجموعة سمات تساعده على فك ألغاز النص[1].

إن ثمة مؤثرات في إعداد العنوان تعتبر أساساً في تكوينه: كطول العنوان وقصره، إذ يشترط بعض النقاد أن يكون العنوان مختصراً قصيراً مركزا يحمل مجموعة معلومات في شكل مورفولوجي، غير مكتمل يدفع القاريء إلى طلب زيادة مجموعة المعلومات، وإذا كان هذا النوع من العناوين المثيرة موجوداً في الأعمال السينمائية والتشكيلية فإن الرواية أوعى من غيرها لوظيفة العنوان؛ لما له من إحالات متعددة "تستفز" المتلقي وتخلخل تصوره الأولي، ثم تصوراته المتعاقبة، ذلك أن العنوان الروائي يقدم إضاءة غير مباشرة للموضوع.... إن الرواية تؤثث عناوينها بالبلاغة والإشراقات الشعرية، وتعتمد إلى لعبة المراوغة والإيهام[2]، وهذا مما يجعل القاريء يحارُ بين الوقوف عند الخطوة الأولى لفهم وإدراك مضامين العمل الروائي، وخروجه في أثناء قراءته عما انطبع في تصوّرِه الأولي.

ولا بُدَّ من مراعاة سمات المرحلة التي تكتب فيها وعنها النص، وطبيعة الكتابة وخصوصية الكاتب وطرائقه... ففيما يتعلق بطول العنوان هناك عنوانان أحدهما رئيس هو النواة، يشكل المفتاح للمؤلف، والثاني فرعي يقدم وظيفة تفسيرية، وتكمن أهمية طول العنوان في استيفاء المعنى وتقريبه إلى ذهن المتلقي[3]، وربما يكون عامل جذب لأذن متلقيه أو مشاهده.

---

[1] حليفي، النص الموازي، ص 84.

[2] المرجع نفسه، ص 96.

[3] المرجع نفسه، ص 97.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولعل العنوان الروائي الحديث له وظيفة فنية تكمن في تجاوز الوظيفة التقليدية للعنوان الروائي التقليدي التي أساسها تلخيص النص والذي بدوره يقلص امتداده الخارجي، إذ لم يعبر عن الحدث أو الشخوص بقدر ما صار الشكل عصيانًا للنص، فلا يمثل غير الإشراقة الغافية والخافية في باطنه، ومن ثم فهو غواية تفاجئنا وتفتننا[1]، لتجدنا قد نبعد أحيانًا في حدوده الأولى للوصول إلى عناوين – في خيالنا– مغايرة ومعاكسة له.

وللعنوان وظائف أربع رئيسة كما يرى (جانيت) هي: الإغراء، الإيحاء، الوصف، والتعيين، " ووظيفة التعيين تشترك فيها الأسامي أجمع وتصبح مقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية"[2]، وتبدو وظيفة التعيين كما يقول (ليوهوك) : "أبعد عن الشعر وأقرب إلى النثر، ولعل هذا الأمر مرده إلى طبيعة الجنس الروائي، النثر ومكوناته التجنيسية، ولكن هذا الأمر لا يقيد من حرية التأويل ويؤثر سلبًا على إستراتيجية القراءة؛ لأن العنوان بنية صغرى يشير إلى بنية كبرى (النص)، وبنية النص الكبرى جمالية متخيلة"[3]، ولعل أهم الوظائف وظيفة الإعلان عن المحتوى التي أشار إليها "فورنر" بتعريفه العنوان بأنه مجموعة العلاقات اللسانية قد ترد طالع النص لتعينه وتعلن عن فحواه وترغب القراءة فيه[4].

وإذا كان العنوان الروائي يجذب المتلقي إلى مجموعة من الخطابات السياسية والاجتماعية والثقافية ... إلخ، فإنه يجلب معه سياقًا عامًا من خلال " المخزون القارّ بين المرسل والمتلقي، وهذا بدوره لا ينفي أن الرواية تتزحزح عن البعد الإيصالي لتتعدى إلى البعد الجمالي[5]، وبذلك فهي تلجأ إلى "قمع تأويل العنوان الصالح المرسل؛

---

[1] حليفي، ،ص98.

[2] الهميسي، ، ص40.

[3] يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م، ص 102.

[4] الهميسي، ص43.

[5] يعقوب، ص 106.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لأن المرسلات الأدبية تستهدف إنتاج واقع جمالي لدى المتلقي يحمل عبئًا إخباريًا"[1]، وتظهر تجليات ذلك أكثر في العمل النثري الرواية ،ولذلك لم يعد هدف العنوان الإيصال والإخبار فقط، بل أصبح هدف العنوان الروائي كشف وخلخلة البنى والتصورات الذهنية للقارئ ورؤيته للعالم، فـ(بارت) يقترح دراية العناوين المشبعة برؤية العالم التي يغلب عليها الطابع الإيحائي قصد فهم الأدلجة والقيم، فهو وظيفة تعبيرية تحريضية ووظيفة أيديولوجية[2]، وهنا يكون الحق للقارئ أن يُحمِّل العنوان بعدًا أيديولوجيًا، وله الحق في ذلك لأنه؛ نصيًا قد تمّ تحريك الدلالة الإيحائية أو المصاحبة، وهذا هو القصد الذي يجب أن يَعْزوه القارئ إلى مؤلفه النموذجي باستقلال مقاصد المؤلف التجريبي، وهنا تتحقق ظاهرة التعاون النصي وتتكرر بين استراتيجيتين خطابيتين وليس بين ذاتين فرديتين.

ولعل المعنى السابق قد أكده (لوكاش) برؤيته للأدب بعامة، إذ يرى أن "الأدب أصدق وأكمل وأكثر حيوية وحركية من الواقع، والانعكاس في الأدب يعني تكوين بنية ذهنية يتم التعبير عنها بالكلمات... ومع هذا يظل القارئ واعيًا أن العمل الأدبي دائما ليس واقعًا في ذاته، بل هو شكل من أشكال انعكاس الواقع"[3]، وما ينطبق على الأدب بعامته ينطبق بلا شك على العنونة الروائية.

والعنوان يؤدي دورًا محوريًا في تشكيل اللغة الشّعرية، من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النّصّ، ولا تتحدد هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي فحسب، وإنما من خلال البعد الجمالي – كما يرى السيميولجيون – إذ نتلمس هذه العلاقة بالبحث والتأمل، فإذا كانت وظيفة العنوان الأهم – حسب السيميولوجيين– الإيحاء، فإن ذلك يتداخل مع رؤية الشعرية لوظيفة اللغة، وهي الإيحاء –حسب رأي كوهن– فالعنوان جزء من التشكيل اللغوي للنص.

---

[1] يعقوب، 88.

[2] حمداوي، ص99.

[3] انظر: قطوس، بسام، سيمياء العنوان، مكتبة كتاني، اربد، 2001م، ص 37.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

5.2 جماليات العنوان الشعري في روايات إدوارد الخراط:

إن أول ما يلاحظ على عناوين الأعمال السردية للخراط أنها تتجاوز تلك العناوين التي تشير بشكل مباشر إلى الموضوع المركزي للعمل الأدبي، بل تحشد كل الإمكانات الفنية لصهر العنوان الشاعري ذي البعد الرمزي، فالمتأمل في عناوين رواياته يجد أنها تتسم – في الغالب – بكونها ذات بُعْد شاعري: (أضلاع الصحراء، ترابها زعفران، يقين العطش، أمواج الليالي، اختراقات الهوى والتهلكة، اختناقات العشق والصباح، أبنية متطايرة، حريق الأخيلة، رقرقة الأحلام الملحية، يا بنات إسكندرية)، كما يلاحظ أن بعضها الآخر يوحي باحتفاء خاص بلحظات الصبا عبر التذكر مثل: (محطة السكة الحديد، حجارة بوبيللو، حيطان عالية، الزمن الآخر) ومنها ما حملت عناوينها منطلقة من بعد فنتازي غرائبي مثل: (رامة والتنين، ومخلوقات الأشواق الطائرة).

واللافت للانتباه هنا أن الخراط ابتعد عن اعتيادية وعادية العناوين السائدة في الروايات الواقعية بصورة عامة، كما أن عناوينه تكاد تخلو من الإشارة إلى حدث معين أو فضاء ما، وهذا ما أكده (أحمد المديني) لدى دراسته لطبيعة الصوغ العنواني في رواية "حريق الأخيلة" يقول: " إن العنوان ينبغي أن يؤخذ بوصفه إدراة وتعبيرًا عن استراتيجية نصيّة تبني مشروعها بتعدد الأدوات والأشكال والأصوات، وتحرص على تأهيله، وتسويغ تعددية أقطابه، بارتقاء سلم التناغم بدءاً من الكلمة الأولى في العمل وصولًا إلى نهاية صداه في المتلقي"[1].

من ناحية أخرى فإن عناوين روايات الخراط تكاد تكون ذات وتيرة وإيقاع متماثل، تجمعها الجملة الاسمية الخبرية: من "ترابها زعفران" إلى " أبنية متطايرة" إلى " أمواج الليالي" إلى "طريق الأخيلة" " أضلاع الصحراء" إلى " رقرقة الأحلام الملحية" إلى "مخلوقات الأشواق الطائرة" ثم "يقين العطش" ف "حيطان عالية" إذ يتجلى خلو العنوان من الأفعال – بالمعنى النحوي – ويمثل هذا النمط من العناوين " العنوان الحرفي الاشتمالي للنّص"[2].

---

[1] المديني، أحمد: لقاء الرواية المصرية المغربية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998م، ص67.

[2] حليفي، ص87

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعلى مستوى النحو فهناك ثغرات يخلفها الحذف النحوي الذي تمليه ظروف صياغة العنوان، وتشذيبه من كافة الزوائد،" ولعل الفجوات النحوية شكلٌ موازٍ لفجوات نفسية نجد صداها في المتلقي، وهذا يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان"[1]، أما على مستوى المضمون فيختزل العنوان مساحة نصية كبيرة هامشها تأويلات صياغته، وإيحاءات وإشارت النص التفصيلي الموازي له.

كذلك فإننا نلحظ أن الخراط حصر آلية صياغة العنوان في رواياته بالجملة الاسمية المحددة والمقيدة الدلالة، ولكن الإشارات والمعاني الأخرى وراء مدلولات الجملة الاسمية لكل عنوان تكمن في الإيجاز والتلخيص للعمل، وإذا كان الوجه البلاغي غير مستغل، ولا يحمل أفقاً حدسيا أو تجلياً رمزياً أو لعبة نحوية، فإنَّ العنوان المباشر الذي نراه لا يخلو من دلالات غنية تفصح عن المضمون، بل هو خارطة أو مختصر له.

وإذا نظرنا في عنوان "أبنية متطايرة" فإننا نجد فضاءً مكانيًا مقيدًا هو "الأبنية"، وهذا عنوان يعج بتساؤلات عديدة: الأبنية، أي أبنية؟ وكيف تتطاير؟ وهل يتجاوز حدود هذه الأبنية أفق المكان المحدد إلى عالم الطيور والسمو والارتفاع؟ هل الأبنية –هنا– مشابهة للأبنية المعهودة لدينا؟، صورتها عندنا؟ أم أنها حالة من الخيال والتستر الخادع؟ أم عالم مختلف عما عرفناه له قوانينه ونظمه الخاصة المنظمة له؟

ولعل هذه التساؤلات وغيرها تنطبق على رواية "أضلاع الصحراء" و "صخور السماء"، أما رواية "محطة السكة الحديد" فهي عالم مقيد، ومكان يحمل صفة الثبات، له أسراره وله فضاءاته، فهي مكان ثابت ومنطقة يعبر من خلالها من مكان ثابت إلى مكان آخر، كذلك إلى مكان يحمل اتساعًا ورحابة بما يحتويه من جزئيات متعددة للجلوس، وللتأمل بالمحيط، علاوة على وجوه مختلفة وربما بعضها – إن لم تكن كلها – حديد، والازدحام وصورته– ربما– الدائمة المرتبطة عادة بـ "سكة الحديد" التي هي مكان سير القطار الذي يستغرق به المسار مسافة زمنية للوصول إلى هدفه المنشود، – منطقة الوصول– ويوحي العنوان كذلك بالمغامرة، كما يوحي بالجديد والتجدد، وبالعالم السحري المفعم بالسحر وأحياناً بالخطوة المرافقة للسعادة في آن واحد.

---

[1] حليفي، ص92.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي عنوان " رامة والتنين" رغم واقع الجملة الاسمية للعنوان التي تكون مقيدة الحركة ومحددة الحدث " إلا أنه أكسب النص مكونًا حداثيًا مفعمًا بالديناميكية والحركة الدائبة والدائرة، وتولدت أحداث متداخلة تترجم وضعته وحالة الروح والعواطف والخصال والتصورات المجردة كالحب والسعادة والموت"[1]، وهذا كله ينسجم و وحي الغلاف وشعريته ويتواصل مع النص وتشعباته وطبقاته.

وقد حملت (يا بنات اسكندرية)[2] تحولات عميقة في العنوان بوصفه خطابًا قائما بذاته مندمجًا في الكل النصي من ناحيتين:

أ. العنصر التركيبي: يحوي عنوان رواية الخراط يا بنات اسكندرية منذ أول وهلة وفي صيغته التركيبية، صيغة النداء، فإذا تدبرنا معاني هذا العنوان وجدنا فيها أن المرسل لا يطلب من المخاطب (المنادى عليه) إقبالاً بعينه، ولا يريد تنبيهه، وإنما يرمي إلى إظهار مقاصد دلالية أخرى مغايرة نستشفها من سياق الملفوظ المقترن بصيغة النداء، ومن توعية المخاطب، ذلك أن المقام " التلفظي الذي يجسده أسلوب النداء انتقل في يا بنات اسكندرية إلى مقام إنجازي آخر جديد، قد يحيل على إظهار الإعجاب كما قد يؤول إلى نداء باطني لاعج، يرتد إلى عوالم الاستذكار التي لا تخلو من لذات مختلفة على المستوى الروحي، فهذا التعدد في استعمال أداة النداء على المستوى التركيبي خلص العنوان من بُعده الإخباري الصرف، ليطاول معاني خفية تتجلى قسماتها انطلاقا من القراءة العمودية للنص بعد ذلك، وليمتد ذلك التكثير الدلالي ليشمل معاني يتناسل بعضها من البعض الآخر"[3]، وقد جاءت لفظة الاسم الواقع بعد أداة النداء معرفة بالإضافة مقصودة التعيين والتعريف ولم يقصد منه التعيين أو التعريف ، الشيء الذي يجعل من التعريف المقصود في السياق ذاته أحد مؤشرات إضاءة عتمة باقي النصوص، في حين يبدو التعتيم في طبيعة ورود المنادى عليه بصيغته المقصودة على هذا النحو تعتيماً باطنياً يحمل معنى مقصوداً بذاته،

---

[1] حليفي، ص 95.

[2] الخراط، أدوارد: يا بنات اسكندرية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990،.

[3] أشهبون، عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1 ، 2010، ص 76.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعبارة يا بنات اسكندرية تفترض ما هو عام ما دامت لا تقدم على تعيين الأسماء بمسمياتها، فإن الشخصيات غير المحدودة يمكن نعتها بكونها شخصيات مجهولة أو مجرد أطياف وخيالات هاربة ليست ذات ملامح وشخصيات محددة.

وإذا كان العنوان سمة لشيء ما فإنه إلى التنكير أقرب، إذ يدلنا عنوان يا بنات اسكندرية على شيء يكتنفه نوع من الإبهام ثم يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات، ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة، يقول سيبويه:" واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة، وهي أشد تمكنا؛ لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به فمن ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة"[1]، فإذا كان الراوي يصر على صفة الإطلاق والتعميم على عنوانه فإنه بذلك يراهن على القراءة بصفتها شكلًا من أشكال تحقيق النص، من أجل الوقوف على خصوصية هذه الشخصيات، الأطياف، وطبيعة الأمكنة المستذكرة، ويدل ما سبق على أن انزياح هذا العنوان راجع بالأساس إلى حذف مضمر أو اجتزاء من نّصّ آخر، وهو ما فصّل فيه (عبد المالك أشهبون) حين تناول عنوان يا بنات اسكندرية من ناحيتين هما: الحذف المقطعي، والحذف المضموني:

- الحذف المقطعي: باعتبار أن هذا العنوان مأخوذ من أبيات شعرية من فن الزجل، إذ مارس الخراط عملية ترحيل جزء من كل، واقتطع هذا الجزء من أصله(الزجل) ونقله من سياق تداولي إلى آخر(الرواية)[2]، وعلاوة على الانزياح على مستوى المقام التركيبي اللفظي بصيغة النداء يُقدَّم العنوان نفسه كلفظ نثري – في الظاهر– ليحقق انزياحًا عن مبدأ العنونة المألوف في الرواية العربية التقليدية، وتتجلى مظاهر هذا الانزياح الأدبي " في فعالية الجمع بين نثرية العنوان وتلك الشاعرية التي تثوي خلف هذا الظاهر النثري"[3].

- الحذف المضموني: يتأرجح العنوان بين التصريح والتلميح تأرجحه بين النثر

---

[1] سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، هيئة الكتاب بمصر، مج1، 1975، ص 21.

[2] أشهبون، نفسه، وردت هذه المقطوعة من الزجل في كتابه" يا بنات اسكندرية مشيكم على البحر غيه... تلبسو الشاهي بتلى والشفايف سكرية. ص 78.

[3] المرجع نفسه ص 84.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والشعرية، خصوصًا أن الشعر عادة ما ينهض على الإيحاء والإيماء أكثر من التقرير والتصريح، إضافة إلى أن العنوان لا يمكن فصله – في الغالب – عن السياق التداولي العام، بما فيه السياق النفسي والاجتماعي والأدبي للرواية، وكذلك استرتيجية الكاتب التي يقصدها من وراء هذا التوظيف الملتبس لملفوظ عنوان روايته، فقد ساهم هذا التلاحم الوثيق بين البنية التركيبية والدلالية في خلق شاعرية خاصة وسمت هذا العنوان بهذه الشاعرية كلها. "ذلك أن الحذف التركيبي يقود بشكل أو بآخر إلى نوع من الغموض على المستوى الدلالي، كما أن العنوان يستمد جماليته الخاصة، من الامتزاج الخلاق بين الحدين النثري والشعري، وتبعاً لذلك فإن كلاً من الغموض والشعرية في المحصلة الأخيرة يندرجان في سلسلة العناصر الفاعلة في تحديث الخطاب الروائي عند الخراط، وهو ما تبلوره أعماله، وتكشفه عناوينه بصورة أو بأخرى"[1].

ب. العنصر الدلالي: إن المتأمل في عنوان (يا بنات اسكندرية) يجد أنه حمل أوجهًا متعددة من المعاني وذلك عبر تفجير متعة مغايرة، أضمرت مع ما ألفناه في الرواية التقليدية، فمع هذا العنوان نجد أننا أمام نداء غامض تتشكل صياغته اللفظية من مكونين أساسيين:

1. المكون الفاعل: ذلك أن لفظة بنات على إطلاقيتها وعموميتها تزيد من حدة الغموض؛ فهي شخصيات أنثوية مجهولة / معلومة، ولا تفصح هذه الشخصيات المستهدفة عن قسماتها إلاَّ بعد العبور إلى دواخل النص من أجل الكشف عن طبيعة توظيف الخراط للعنصر الأنثوي بصفة عامة، مع فتح أفق القراءة على أكثر من احتمال وتأويل، وهذا الإجراء الفني جزء من استراتيجية نصية أساسية في العمل كله؛ فالمرأة من خلال العنوان "ليست امرأة محدودة ولا تلك المرأة التي يصفها أو يعيش معها فعل الحب والجنس، بل هي مطلق المرأة بتفاصيلها الغامضة"[2].

وبعيداً عن هذا التصور في تحليل العنوان، فإنني ألمس اتصالاً بين هذا العنوان وبين تكرار هذه الصيغة في نشيد الأنشاد للجامعة ابن داود وأقصد (بنات أورشليم)، إذ

---

[1] أشهبون، ص،85.

[2] أشهبون، ص 85.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ورد هذا التعبير كناية عن تلك الأطياف والشخصيات المجهولة التي ربما نظر إليها صاحب النشيد كمعين أو كدليل في رحلة بحثه عن الحب، وهو ذات السياق الذي ذهب إليه الخراط في اختياره هذا العنوان.

2. المكون الفضائي: تعدُّ لفظة اسكندرية في عنوان الرواية مكونًا لفظيًا يحيل إلى تحديد جغرافي معين، مشحون بخيالات الصبا والطفولة الهاربة وأيام الشباب في عنفوانه على عدة مستويات؛ فقد وفق الروائي في اختيار هذا العنوان الذي يحيل إلى تحديد للمكان وتعيين غير دقيق للشخصيات ما دامت الرواية ستتحدث عن نماذج متنوّعة ومتعددة، الأمر الذي حدا به إلى أن يجعل صلة الوصل، والجامع المشترك بين هذه الشخصيات هي صلة المكان (الإسكندرية) وهذه الصلة المكانية واسعة أيضًا، سعة تنوعها وتعدد تضاريسها الجغرافية من دون تحديد للزمن، إذ إن الزمان لا يتوقف عند الاسكندرية الزمن الحاضر، بل هي اسكندرية ضاربة في عمق الماضي، وبهذا المعنى "يغدو العنوان همزة وصل بين العلاقات السياقية لمضامين الرواية المتعددة، وكأنه محاولة لإيجاد وحدة مضمون للرواية في مجملها"[1].

فكل هذه العناصر الوجدانية تجعل من المكان مساحة إبداع، وعنصر تحريض على الكتابة، قبل أن تكون علاقة جغرافية أو تاريخية محددة، فإلى جانب البعد المكاني، يرسم الخراط – بحذق أدبي– كل ما يتعلق بالجانب الشعوري والخيالي والسياسي والاجتماعي لمدينة بأكلمها، كما ظهر في العنوان نسيج لغة شاعرية يرتد سجلها إلى طبقات اللغة الكامنة تحت الوعي سواء بلكنتها الإسكندرية المتميزة التي تستمدها من المعجم العامي، أو من انتسابها إلى فن الزجل.

6.2 وظيفة العنوان في رواية يا بنات اسكندرية:

ترتبط وظيفة العنوان بطبيعة الاستقبال الأدبي بمنطلقات المتلقي الفكرية والجمالية؛ فإمكانيات الإضفاء – في هذا النوع من العناوين – تبقى محدودة حيث يصبح العنوان متمنعًا يتأرجح بين الترميز والإيحاء أكثر من تأرجحه بين التصريح والإخبار. كما لا يحيل العنوان " على خطاب قَضَويٍّ بعينه، بقدر ما يشكل خطابًا

[1] أشهبون، ص 81.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مفتوحًا مشرعًا على تأويلات مختلفة، وتؤوّل أولًا وأخيرًا إلى طبيعة إلمامنا برؤية الخراط للعالم، ولنوعية توظيفه للنصوص المحيطة في متونه الروائية، وفي يا بنات اسكندرية على وجه الخصوص خارج هذه الخلفية الإنجازية المترابطة بين ما هو دلالي وجمالي"[1].

بناء على ما تقدم يمكن القول إنّ عنوان (يا بنات اسكندرية) ذو قوة إنجازية مهيمنة يمتد في النص إلى ما لا نهاية؛ إذ يستحضره الرواي باعتباره عنواناً من جهة، واستهلالاً (البيتين من الزجل) من جهة أخرى، وسمة مهيمنة في الاستهلال الثاني، إلى جانب حضور بنية العنوان المستمرة على طول النص بشكل مباشر تارة، وغير مباشر في حالات عديدة.

وقد برز التعلق المكاني في عناوين الخراط بدءًا من (يا بنات اسكندرية) ومروراً بـ(ترابها زعفران) التي أطلق عليها اسم نصوص اسكندرية وصولاً إلى (اسكندريتي) والتي سماها (كولاج قصصي)، وهو ما يشي بخصوصية المكان بوصفه مكانًا جغرافيًا، يشكل حجر الأساس لمراتع الصبا في الذاكرة، ومكونًا نصيًا له قيمة خاصة في إبداعاته مقارنة مع بعض الكتّاب الأوروبيين الذي أفردوا أعمالاً لهذا الفضاء الجغرافي المميز في حياتهم أمثال: لورانس دوريل صاحب رباعية الإسكندرية، والتي تتكون من جزء: (جوستين) الذي صدر عام (1957م)، و(بالثازار) الذي صدر عام (1958م)، و(مونتوليف) الذي صدر عام (1959م) وجزء كلي الذي صدر عام 1960م وروايته (الجزر اليونانية) التي صدرت عام 1978م..... وغيره من الكتّاب.

وقد كانت بساطة تلك العناوين عند الخراط طريقاً لنيل رواياته مكانة مميزة في تشكل مظاهر الانسجام المكاني جعلت من العنوان فلكاً تدور فيه بعض سمات النص المركزي، وتختلط فيه علاقات وثيقة بين النص والعنوان.

7.2 العنوان المركزي وعلاقته بالعناوين الداخلية في كتابات الخراط:

اقترح جيرار جنيت ثلاثة مصطلحات لتحديد الظاهرة العنوانية: العنوان، والعنوان التحتي، والعنوان الذي يهدف إلى بيان النوع بالإضافة إلى العناوين الداخلية.

---

[1] أشهبون، 86.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي هذا الصدد، فإن كتابات الخراط زاخرة بعناوين تجنيسية جديدة مثل : (كولاج قصصي، متتالية قصصية، نزوات روائية) وهي نزعة رافقت الخراط في عنونته لأعماله الأدبية على اختلافها، وفي المقابل نجد أنه قد أسقط التعيين التجنيسي من نصيه: مخلوقات الأشواك الطائرة، ومحطة السكة الحديد، تاركاً النصين فارغين من أي تسمية أو تعيين أو تحديد للجنس الأدبي.

وقد برزت مهارة الخراط في الخداع والتشويش على القارئ بعقد أكثر من ميثاق معه، (تارة تخيلي، وتارة في إطار سيرة ذاتية) لأن الكتابة الروائية لديه تتجاوز بمكره الكتابي ونواياه المسبقة وتصريحاته المعلنة منح النص الأدبي تسمية الرواية، أو المجموعة القصصية، وكأنه يريد دفع القارئ بهذه التجنيسات الجديدة إلى الولوج إلى داخل النص للتعرف عليه.

وهذا التماس المتنوع الأشكال في كتابات الخراط يصدم أصحاب القراءة التقليدية التي طالما اعتمدت على تسميات الحاسية التقليدية وبالتالي فهي كتابات تستدعي قراءة مغايرة تأخذ بعين الاعتبار التقلب والتنقل المتداخل بين الأجناس وهو ما يستفز القارئ الذي يشعر برغبة ملحة في محاولة تدجين هذا النص العصي على التصنيف: أهو نثر أم شعر، رواية أم تاريخ، واقعي أم عجيب، فلا يكاد يستقر من ذلك على رأي[1].

ومهما يكن من أمر هذا الحجاج التجنيسي والتصنيفي المتعدد والمتشعب (وسواء صنفت هذه الأعمال رواية كما اقترح الروائي أم صنفت كسيرة ذاتية حسب ما يرى القارئ – الناقد– وسواء كانت هذه التصنيفات مألوفة أم مستحدثة)؛ فإن ما يهم في هذه النصوص أساسًا هو هذه الحساسية الجديدة التي تميز كتابات الخراط عن غيره "التي ترتقي إلى أعلى المستويات الجمالية والفنية، وليس مهمًا بعدئذ التعيين الجنسي الذي تجلت فيه أو الحقل الإبداعي الذي أينعت فيه هذه الكتابة، سيما وأن الحدود بين الأنواع من منظور الخراط واهية ورهيفة"[2].

---

[1] أشهبون، ص 84.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتعد العناوين الداخلية في النص الروائي دليلاً على تنظيم قراءته، إلا أنها اضطلعت بدور أكثر تعقيداً وابتعدت عن وظيفتها التقليدية في ترتيب خطوات القراءة لتصبح عناوين مركزية ذات تفاعلات دلالية جعلت منها نصوصًا مستقلة بذاتها تؤدي دورها بالتشارك مع مكونات النص بكليتها.

وبالعودة إلى (يا بنات اسكندرية) نجد أنها تتكون من تسعة عناوين داخلية كل واحد منها فصل، وتتقاطع هذه الفصول فيما بينها وتترابط ترابطًا عضويًا بأكثر من وشيجة، فكل فصل يكوّن عالمًا روائيًا خاصًا، لكنه مرتبط مع ما يليه ومع ما يسبقه على مستوى العمل الروائي وهذا كله يحول فصول الرواية إلى فصل واحد مفتوح قابل للامتداد إلى ما لا نهاية.

وقد أشار الخراط إلى أن العناوين موسومة بالغموض الجمالي فهو يرى "الغموض الذي لا يستهدف التعتيم والالتباس المطلق، بل الذي يحمي النّص من البساطة الفجة والوضوح المبتذل، فللعناوين منطقها، أو ينبغي أن يكون لها منطق، وهو ما لا يحدث كثيراً هذه الأيام، إذ نرى العناوين الطويلة الغريبة التي لا تهدف إلا إلى إبهار أو إغراق أو خديعة" [1].

والمتأمل في العناوين الداخلية لرواية يا بنات اسكندرية يجد أنها تتناوب في مجملها بين أبينة جمالية وأخرى استعارية وثالثة رمزية، فعنوان (أعمدة الخشب القديم في الموج) صادر من بؤرة المتذكر بكل تخيلاته وتباريح الشوق والحنين لفترات الصبا الساكنة في تلافيف وجدان الكاتب، أما عنوان الثعبان والنهد الخؤون فإنه يقوم على بعد رمزي واستعاري لا ينكشف إلا بعد قراءة الرواية بمجملها، بل وإعادة قراءتها وهو ما ينطبق على (غزال مضروب على الرمل) و (موسيقى الملح لا تذوب) والذي يحمل كذلك تكثيفًا للبعد الإيحائي من خلال لغة شعرية راقية، وهذه الشاعرية لا تقوم على الترديدات الغنائية والمقاطع المسجوعة وإنما تقوم على التوتر الداخلي في البنية اللغوية ذاتها، كما تقوم على مجموعة العلاقات المتفاعلة بين مكونات العنوان عامة.

---

[1] الخراط، إدوارد، تأويلات على متن فهارس البياض، مجلة القاهرة، العددان 176، 177، يوليو، أغسطس، 1997م ص 102.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ونخلص بعد ذلك إلى أن العنوان الداخلي – كما أشرنا آنفًا– لم يعد مجرد دليل على الترتيب الحدثي للراوية ولا مجرد إضاءة تشي بالسرد القادم الذي يجعل القارئ مدركاً ومتوقعاً بشكل دقيق لما سيحدث في القادم، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلُّ على براعة الخراط في إنتاج انزياحات جديدة في العناوين الفرعية تشكل رافداً ورابطاً للعنوان الرئيس وتستحث القارئ على متابعته للنص لفهم آلية هذه العنونة ومبرراتها، والكشف عن علاقات تلك العناوين ببعضها، كما أنها تكون حماية للعنوان من آفة السطحية كما أشار الخراط نفسه إلى ذلك.

إن شعرية العنوان عند الخراط تتضح بانفتاح العنوان على التأويلات وكثرة الدلالات، وقدرته على طرح الأسئلة حول العمل الروائي بجملته؛ إذ لمسنا في عناوينه جمالية عالية وشاعرية لافتة للانتباه، يظهر فيها حرصه على تأويل رسالته الأولى إلى المتلقي عبر لغة عامة بعيدة عن التخصيص غالباً وعبر لغة مكثفة تتسم بأقل قدر من المورفيمات من ناحية أخرى، وهذا إن دلّ فإنه يدل على قدرة الخراط على إعادة صياغة العنوان الروائي بنظرة عالية وذوق شعري راق.

كما أنه يمكننا القول بأن جماليات لغة العنوان هي انعكاس لجماليات لغة النص التي لمسناها لدى الروائي من حيث الغرائبية والقدرة التخيلية، والكتابة الشعرية، كما هي انعكاس لتطور الروائي من الناحية الفكرية والجمالية؛ إذْ لمسنا في عناوينه التي ظهرت في السيتينيات من القرن المنصرم المرجعية الفكرية الوجودية، لكنها ما لبثت أن اختفت لصالح لغة أكثر جمالية تعكس تطور الأداء الجمالي لدى الروائي.

كما لاحظنا تكرار المدينة الاسكندرية في ثنايا عناوين رواياته؛ إذ قام على تسمية بعض نتاجه الروائي بنصوص اسكندرية، كما أن الجملة الاسمية كان لها نصيب الأسد من عنونته الروائية حتى شكل ذلك ظاهرة واضحة للعيان. وقد غابت عن عناوين الخراط لغة الجسد التي شاعت لدى بعض الكتاب العرب باعتبارها وسيلة لترويج الإنتاج الروائي، وإن كان ذلك جلياً في ثنايا نصوصه، ولعل مرد ذلك عائد إلى أن الدلالة الغريزية في العنوان في اعتقاد الخراط تضعف النتاج الأدبي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وأخيراً نستطيع – من خلال نماذج قليلة– القول إنَّ الخراط قدم عناوين متميزة في لغتها ودلالتها وتراكيبها، فالعنوان هو أول ما يجذب القارئ ويحثه على المتابعة أو يبعده عن القراءة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثالث

اللغة الشعرية في السرد الروائي.

1.3 شعرية الكلمة والجملة في أدب الرواية:

تعدُّ الشعرية التي يمكن ملامستها في الكلمة والجملة الواحدة من السرد الروائي أحد أهم مرتكزات السمة الشعرية للنص الروائي بشكله العام؛ ذلك أن الشعرية خاصية ذات علاقات متشعبة، تنمو بين مكونات النص،" لأن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها"[1].

"إن التأكيد على شعرية النوع الأدبي (أدبيته) يعني وضع حدود لكل نوع تحدد سماته، وتعلي الأسوار حوله لحمايته من أن يمحي في غيره... فانفتاح النص الروائي على الشعري يعني تطامن الحدود الفاصلة لصالح مشترك يربط بين الصنفين ويخلق تمفصلاً أو تداخلاً يتخلص فيه السردي من القيود الجامدة لصالح عناصر جديدة تقوم على تعزيز الخيال والوصف، فيمتزج الجنسان في صيغة تغني السرد وتسهم في تقديم مقاصده ورؤاه امتزاجاً مقبولاً يبيح للسردي أن يأخذ من الشعري بعض سماته دون أن يفقد الجنس الأساس خصائصه النوعية تماماً، ولكنه يزداد ثراءً بها ويحقق من ذلك جماليات جديدة"[2].

والجملة العربية بصفتها التركيبية ظلت مُتَّسمة بالثبات حتى بدأت آثار الترجمة إلى العربية وعلاماتها تظهر عليها من خلال إيجاد تراكيب طارئة يقف وراءها عدم الاختصاص اللغوي عند المترجمين؛ وهو ما يؤكده (الدكتور ابراهيم السامرائي) إذ يقول: "جدَّتْ في العربية أساليب كثيرة لم تكن إلا وليدة الترجمة...غير أن العربية وهي السمحة السهلة الطيعة لم تتنكر لهذه الأساليب، فقد قبلها الاستعمال، ورضيها حتى

---

[1] أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص66.

[2] الرواشدة، سامح:منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006م، ص 132.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توهّم القارئ وهو يقرأ صحيفته اليومية أن الذي يقرؤه عربي لم يعتوره الدخيل، ولم يقتصر الأمر على القارئ الذي لا يعنيه أمر العربية وأطوراها، بل خفي ذلك على القارئ الفطن المختص"[1]، وبالعودة إلى الجرجاني نجد أنه قد بنى نظريته في النظم على اعتبار أن القيمة الأساس في تقييم النص الأدبي هي للنحو معانيه وأحكامه، إذ عرفها في كتابه (دلائل الإعجاز) على أنها "هي الطرق والوجوه الى تعلق الكلم بعضها ببعض"[2]، وهنا نجد أنه عدّ النحو معياراً داخلياً لوصف الكلام واعتباره، ويؤكد ذلك بقوله: "لا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه"[3].

وتتمثل شعرية الكلمة – انطلاقاً من دراستي لمفهوم الشعرية– بقدرة الأديب على إيجاد استخدام جديد للكلمة، إيجاداً يتكئ على فهم عميق ودراية كبيرة بتاريخ الكلمة واستخداماتها، فتكون مهمته في خلق شعريتها من خلال جعلها ذات معنى جديد ليس بمفردها بل بعلاقتها بالكلمات الأخرى، ويؤكد الجرجاني في هذا السياق أن الكلمة قد لا تمتلك شعرية في ذاتها دون سياق تربطها به علاقة هي أكثر ما تكون عند الجرجاني علاقة نحوية، "فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلمة مفردة، بل تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"[4].

ويتفق مع عبد القاهر الجرجاني العديد من النقاد الذين ذهبوا إلى التقليل من شأن الكلمة مفردةً في الحكم على فصاحتها أو شعريتها، وهو ما يقترب أكثر من

---

1 السامرائي، إبراهيم، فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1983م، ص 283.

2 انظر: الجرجاني، عبدا لقاهر، دلائل الاعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت ، 1978.

[3] الجرجاني،عبد القاهر، ص 65.

[4] المرجع نفسه، ص 38.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذائقة النقديّة الحديثة التي تركز على السياق، وتفكيك مكونات النص، ودراسة علاقاتها التكاملية، ويشير الجرجاني إلى ذلك بقوله: "إننا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها"[1].

وقد صار من نافلة القول تأكيد خصوصية التركيب الشعري، هذه الخصوصية التي تسهم في زيادة أسهمه الشعرية، وبهذه الخصوصية يختلف عن الخطاب العادي، الذي يهتم أول ما يهتم بالهدف الإبلاغي عكس الخطاب الإبداعي الذي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الإبداعية، وبذلك وبغيره يكون التعبير الإبداعي أكثر أثراً في النفس وأداة للتطهير عبر ما يستعمله من أساليب تخصُّ بنى النسيج اللغوي صورة وإيقاعاً ومفردات، إذن فمهوم شعرية الكلمة قائم على الانزياح الحاصل فيها والناجم عن إبداع علاقات جديدة بينها وبين غيرها في السياق ذاته وهو ما يراه (محمد الأسعد) في أن: "ما يتغير هو معجم اللغة نظرًا لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أما نظام القواعد فلا يتغير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجدداً. من هنا فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص"[2].

ويرى (رجاء عيد) في دراسته حول البحث الأسلوبي " أن انحراف اللغة الشعرية عن قواعد اللغة العادية هو انحراف مشروط ومحدود باللغة وبالتراث وبالتقاليد الشعرية، فهي وإن كانت ذات خصوصية ما، لكنها تبقى جزءاً من اللغة العادية خاصة في البنية السطحية للنص"[3]. وبذلك نجد أن شعرية الكلمة مرتبطة بقدرة الأديب على جعلها في نسق سياقي يحمل معنى جديداً تضفيه علاقات الكلمات ببعضها البعض، وتنتج بانزياحاتها دلالات تحمل شعرية جديدة مولّدة.

---

[1] الجرجاني، ص 308 –309 .

[2] الأسعد، محمد، مقالة في اللغة الشعرية، ص 40 .

[3] عيد، رجاء، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، ص 156.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2.3 شعرية الكلمة والجملة في السرد الروائي عند الخراط:

تظهر تجليات الشعرية في السرد الروائي لدى الخراط في مواضع شتى تنساق إليها الذائقة الأدبية دون تكلف أو عناء، وإن كان الانزياح إلى العامية في بعض رواياته أفقدها كثيراً من الشعرية؛ لأنَّ العامية أقل شعريّة من الفصحى لسلاسة تراكيبها، وضعف تصويرها، ولبيان شعرية الجملة في سياقات نصوص الخراط السردية نأخذ أمثلة مختلفة من بعض رواياته:

في روايته (أبنية متطايرة) يقول: " سمير، جورج، وفيق، أحمد، صبري، أنطون، فوزي، قدال، بدوي، منير، أين أنتم الآن؟ منكم من رحل عنا، وعن كل هذا العناء الرديء، ومنكم من هو بعيد، لا سبيل إليه، ومنكم من لا أعرف إليه سبيلا أصلا، ولا أدري: أمعنا هو على هذه الأرض الواسعة... أم... كم أحب هذه الطيوف الأطياف، ماثلة أحبها وغائبة، إنها تراودني باستمرار، فما قيمة هذا الحب، وما معناه؟ سؤال لا يبارحني، ولا يكاد يكون له معنى أو مكان، لكنه ممضّ، ملحاح، عنيد، وما من رقية –عقلية أو خرافية– تنفع في طرده"[1].

يبدو هذا النص حديثاً مع الذات بالرغم من اتخاذه شكل الرسالة إلى الآخر ظاهريًا، وهي لمسة في شعريّة السّرد، فضلًا عن ورود التعبير (الطيوف الأطياف) الذي ربما كان يعني به خيالاتهم المجنونة أو الغاضبة لاحتمال كلمة الطيف تلك المعاني والتحول بين صيغتي الجمع للتفريق بين معنييهما، ثم عبارة (ماثلةً أحبها وغائبة) التي هي نسق تركيبي شعري تقدم فيه فضلة الجملة على أركانها الأساسية، ثم شخصنة كلمة (السؤال) والبحث له عن حيز، وإضفاء الحسية عليه من إمضاض وإلحاح وعناد، وأخيراً ذلك الانزياح في استخدام (الرقية) موصوفة بالعقلية والخرافية، خروجاً على المألوف من صفتها اللصيقة بها وهي الشرعية.

إنّ النّصَّ السّابق يحمل انزياحات عديدة فضلًا عمّا تمت الإشارة إليه مثل تركيب العناء الرديء، وهو تركيب جديد لإضفاء سمة الرداءة على العناء الذي ظل يتسم كثيراً بالشدة والتعب لا بالرداءة والسقوط، إضفاء يضيف إلى العناء بعداً آخر قد يكون أكثر قسوة وثقلاً على النفس.

---

[1] الخراط، إدوارد، أبنية متطايرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997م، ص 25–26.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن تجليات اللغة الشعرية قد لا تلازم النص الروائي الذي يتنقل في أسلوب السرد وحركة الضمير ملازمة كلية، بل يمكن تلمس هذه الشعرية في مواضع تظهر حين يغلب على النص الصورة والتخييل والحوار الداخلي؛فالوصف، أو الوَقْفة بطبيعتها تتطلب تحديقًا في الموجودات والناس والنفوس، وهو ما يمنح المبدع فرصا واسعة لتقديم لغة فنيّة عاليّة سواء أكان ذلك إسناديًا أو تركيبيًّا أو دلاليًا ؛ فاللغة الروائية حين تستعير "بعضًا من خصائص اللغة الشعرية، فإنّها لا تفعل ذلك بطريقة حرفية تفضي بها إلى التماثل أو المطابقة، بل تحاول أن تُحرّك بها حسًا داخليّا شعريّا رؤيويّا، يكسر الكثير من عادات النثر وثوابته"[1].

وفي موضع آخر من الرواية ذاتها نجد تلك الصورة الإبداعية لدى الخراط في وصفه زملاءه الذين ذكر في رسالته السالفة، يقول:" قدال: عمود مكين من الخلق المتين، مدكوك، على وجهه تشريطات قبيلته النوبية، ندوب عرضية متتالية تركت لون الجلد أفتح قليلاً من سائر البشرة، جادٌّ حتى الموت، منذ سنتين أو ثلاث فقط –عندئذ– كان يتكلم بما يبدو عليه كل الجد، عن إمبراطورية توشكي، وكيف أنه عقد العزم على استعادة أمجادها، وأن تعيد النوبة غزو مصر وحكمها، مقصوص الشعر الأجعد القوي، يفيض كيانه بنوع من الإرادة المكبوتة المتفجرة التي ربما تكون قد تبددت فيما بعد، منذ أشهر قلائل فقط، وبعد خمسين سنة، عرفت من بدوي أنّ ترام الرمل صدمه وهو يعبر الشريط، لم أكن أعرف أنه كان قد فقد السمع وأنه لم يحسّ الترام وهو يدهمه، قالها بدوي بصوت يكاد يكون محايداً، طبعاً، فمن يطيق أن يتحمل تبعة التورط في حكاية مثل هذا المصير، نتورط بالفعل، ونحايد عن التورط، فيما يبدو لكل أحد، إذا استطعنا"[2].

وهنا تظهر ريشة الرسم باللغة لدى الخراط لتشكل ملامح الشكل الخارجي وما يطفو عليه من سمات معنوية عند صديقه (قدال) متكئة على أبعاد الذاكرة وحدودها الممكنة، ثم يظهر مزيج ألوان هذه الريشة المعبرة في ألوان التناوب اللفظي بين المتضادات والمترادفات (يفيض المكبوتة، المكبوتة المتفجرة، الإرادة تبددت، محايداً

---

[1] جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 2002م، ص. 179.

[2] العلاق، ص 35–36.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نتورط) هذا المزج الذي أضفى على النص شعرية تناوب الألفاظ التي تداخلت فيها الصفات الحسية والمعنوية.

إن البحث في مجال شعرية السرد الروائي قد لا يجد ما يبرر استخدام بعض التراكيب والألفاظ، لكنه يكشف عن أسرار السارد النفسية واضطرابه، كما أنه قد يكشف عن اضطراب الصور المسرودة إمّا لعدم وضوحها، أو لعدم نضجها، أو لتأثرها بعوامل الزمن وقوة الذاكرة وضعفها.

يعج النص السابق بالمفردات والتراكيب التي انفرد في استخدامها الخراط بإضافة تلك الانزياحات التصويرية المتجددة التي تحمل دقة الوصف كـ (عمود مكين من الخلق المتين، مدكوك)، فأي صلابة يريدنا أن نستشعرها من تلك التراكيب، وقسوة مدكوكة في أبعاد هذه الشخصية التي يصورها الخراط لنا عموداً صلباً يحمل رأساً عنيدة موسومة بانغلاق قلبي تملؤه الشدة والقسوة وتمتزج فيه ألوان التمييز العرقي الذي تبدو في ملامح شعره الأجعد صفة الإرادة المكبوتة المتفجرة.

وفي موضع آخر يقول الخراط:" لم أكن أروّض جسمي، ولا شهواته، ولا كنت أخافها، بل كنت أطيعها، ولم أندم قطُّ على الانصياع لها، في النهاية، بل كانت مسرّاتها مجداً، نشوات الحسّ الخفية خمري الحقيقية. فناء صغير بين كل مبنى من مباني المدرسة المتطابقة المعمار، المشيدة على الطراز النيوكلاسيكي أو الإيطالي، على طريقة آخر القرن التاسع عشر، في الفناء أحواض الزهور المنوّعة المعتنى بها، وكنت في فسحة الصبح، أو الظهر بعد الغداء، أنام بين أحواض الزهور، على العشب الأخضر، وجهي لسماء الإسكندرية التي لا مثيل لصفائها، وعيني على تفاصيل النقوش الدقيقة البارعة الذكاء في سطوح كؤوس الزهور وتويجاتها وفي أعماق هذه الكؤوس، ألوانها ساحرة التدرج بين الخفوت والسطوع، بين نمنمة الخطوط المرهفة، وبقع الألوان اليانعة أو المكتومة".[1]

يستغرق الخراط في خلق المعاني والاستخدامات الجديدة للألفاظ ويضعها في سياقات حديثه؛ كعدم ترويضه لجسده الذي يفترض فيه اللاعقلانية والشهوانية وهي سمات لازمت الحيوانات ولا سيما والمفترس منها على وجه التحديد، إن فكرة ترويض

[1] العلاق، ص 39.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الجسد وعدمها تنطوي على سمة شعرية في هذا السياق تجعل من الجسد صورة حية للكائن صعب المراس، قاسي الطباع، ثم إن روح النشوة التي تنبثق عن ذلك الانفلات اللانهائي التي يصفها الخراط بقوله: (نشوات الحس الخفية) كانت هي اللذة التي يرجوها التي كذلك عبر عنها بقوله: (خمري الحقيقية) إذ لم نكن نعلم خمراً حقيقية غير تلك المعهودة الموصوفة شعراً ونثراً، وإن كانت الخمرة غير الحقيقية جاءت في سياقات الحب والنشوة على امتداد النصوص التي أوردتها خمراً معنوية، ولعل الخراط أراد هنا بـ(الحقيقية) أثر هذه النشوة الذي يتطابق مع ما في ذهنه من أثر الخمر الحقيقية، ثم يتابع وصفه معبراً عن دقة ملاحظته واهتمامه الواضح بالتفاصيل التي يرسمها بلغته الروائية؛ إذْ يشيرُ إلى تفاصيل النقوش الدقيقة بارعة الذكاء التي أعطاها بعدًا حسيًا حين شعر بنمنمة خطوطها المرهفة وألوانها اليانعة والمكتومة، إنها عينه الساحرة وروحه التي استطاعت أن ترى هذه التفاصيل؛ فكم نمر عليها دون أن نلتفت إلى سحرها كؤوس الزهور وتويجاتها التي صنعتها عين الخراط لحظة تأمله لصفاء سماء الاسكندرية الذي انعكس على روحه فغدت ترى كل جميل، ومن اللافت أنَّ المجاز (الانزياح) سيطر على المقاطع الوصفية، ولا سيَّما، الوصف المكاني، وهو ما يجسّر الهُوَّة بين المُصوَّر والمتلقي إذْ تنمحي المسافات الفاصلة، ويتابع القارئ تفاصيل الموصوف، وينبهر بها حدَّ التصديق على الرغم من أنَّها قد تكون ضربًا من الخيال لا يمكن لواقع أن يستوعبه أو يحويه.

وفي روايته (حريق الأخيلة) نجد هذا السياق: "نحن غرباء، غرباء تربطنا لحظة ويضرب بيننا أبد من الزمان، هذه هي النعمة الكبيرة التي تدوي وتصرخ في أيامي... وعندما أذكر كيف كنا نقضي معا تلك الساعات الطويلة بإزاء البحر في الظهر وفي الغروب، عندما أذكر ذلك الإيمان الذي كان يملأ حياتي إذ ذاك، الإيمان بالحب والفهم.. ترتفع تلك النغمة القديمة المسيطرة تدوي في عتمة الوحشة خارج الأسوار، تدوي وتملأ ليلي بالشكاة العميقة الجريحة، كعواء حيوان تتركه القافلة... ثم تمضي وتترك الصمت، الصمت انزواء الاستسلام، كحيوان يرتمي على باب الكهف القديم – وقد هجرته القافلة– يضع رأسه على الأرض وينظر إلى السماء... كلمات، كلمات جنون الأغاني العتيقة، جنون الدموع التي تهلهلت، وتلك القسوة، قسوة الغرابة، قسوة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحائل الصلد الذي بنته الأيام طبقة بعد طبقة –فارتفع بين الروحين– لا يلين– ولا يهتز، بل يرتفع بقسوة، ذلك الشيء الغريب الجامد بين الغرباء"[1].

إن تشخيص الأشياء المحسوسة والمعنوية ظلَّ سمة ملازمة لعديد النصوص التي اطلعت عليها عند الخراط، ويكاد يكون أبرز سمات شعرية الكلمة والجملة في رواياته، ففي السياق السابق على سبيل المثال غدت اللحظة ذات ذراعين وقوة وعقل تستطيع ربط الأشياء ببعضها ربطًا حسيًا ومعنويًا، وغدا الزمن صاحب قبضة يضرب بأياديه التي صارت أسلحة بين هؤلاء الغرباء، تفعل ما تفعل في النفس مولّدة الصورة التالية التي رسمها الخراط بشكل تراجيدي موغل في الحزن والألم، صورة الحيوان الذي ظل وحيداً خلف قافلة تركته، لا يملك إلا العواء، صورة يؤكدها الخراط بسردها مرة أخرى وبلغة أكثر وضوحاً، وبملامح أكثر تعبيراً، ويكشف النص السابق عن تزاحم في جمالية الجملة الشعرية عند الخراط التي تتدفق بانسيابية مطلقة لا يشوبها التكلف وتلتقي مع ذوق النص العام.

وفي رواية (اختراقات الهوى والتهلكة) نقرأ : " أرى من علٍ موج البحر المزبد، بلا صوت، وكهوفاً منحوتة، لها اعمدة حجرية مرعبة، تحت سطح الماء، وفيلة العشق تحملها على رؤوسها المسطحة، وخراطيمها القوية المرفوعة إلى أعلى، صخر الكهوف الخفية لدن وصلب معاً، أريد أن أتمرغ على رقرقاته – كما أتمرغ على جسد الرمال– بذات الحس بالراحة، وذات الحس بالأمان. ترام الرمل يصلصل ويتعرج في مساره، على يساري، ينساب على ربوة مرتفعة صلبة، جدارها الرملي الصلب منحوت بفؤوس الفعلة الصعايدة، تسنده عوارض خشبية طويلة وضخمة. صخر الشاطيء ترغي فيه مويجات داكنة الخضرة، طحالب لزجة تنمو بشراهة، على حجر البناء المهجور المتخلف من بناء كازينو سان استيفانو القديم، على بحر زيزينيا، أم بحر طرابزنده؟ بحر القلب الخفي أم بحر الظلمات الذي لا تمخره سفينة؟"[2].

---

[1] الخراط، إدوارد، حريق الأخيلة، دار ومطابع المستقبل، الإسكندرية، ط1، 1994م، ص 31–32.

[2] الخراط، إدوارد، اختراقات الهوى والتهلكة، دار الآداب، ط1، 1993م، ص 41.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يحمل المقتبس في طياته انزياحات للتراكيب مثل (البحر المزبد، بلا صوت) الذي هو فعل بلا صوت إلا أن التأكيد على أنه صامت جاء بغرض إدخال صورة الزبد الإنساني الذي يقترن دومًا بصوت التعب ولهاث الموت والمرض، مع صورة البحر المزبد الصامت، ثم نجد تلك الأعمدة الحجرية المرعبة التي أضاف إليها سمة الرعب التي يخلقها الموحش وكأنَّها غدت وحوشًا تثير الذعر والخوف، ثم يأتي النص بصورة تداخل فعل التمرغ الخاص بالرمل التي ساقها الخراط إلى الصخر ورقرقات قطرات الماء عليه، وصولاً إلى صورة صخر الشاطئ الذي ترغي فيه الطحالب، تلونه بخضرتها الشرهة التي جعلها تستشعر الشره لتنمو وكأنها تريد أن تطفو على السطح بنموها هذا، ثم يأتي بحر جديد لم نعهده هو بحر القلب الخفي الذي يعادل عنده بحر الظلمات الذي لا تبحر فيه سفينة لوحشيته وصعوبة الإبحار فيه لأنه مجهول المصير، وظلمته كافية لطرد كل مغامر.

إذن؛ فشعرية الجملة عند الخراط ما أن تلبث بالغياب حتى تعود مع انتقال أسلوب السرد بين الحوار، والصورة الوصفية أو الوقفية، أو الحوار مع الذات.

3.3التكثيف عبر الخيال:

يمكن اعتبار التكثيف بشتى أنواعه أحد سمات شعرية لغة السرد الروائي باعتبار أنّ الخطاب الروائي "حين يتوسّل باللغة فإنّما يفعل ذلك لإعادة كتابة محتويات العالم الخارجي، إعادة كتابتها وفق قدرة الإنسان الإبداعية، في الخلق. ثم في استغلال رموز اللغة وصولا نحو الهدف المنشود"[1]، ويتأتى التكثيف عبر الخيال من خلال سرد المفردات والجمل التي تثير الخيال، فتزيد من دلالات الخطاب الروائي في ذهن القارئ بعيداً عن الحاجة إلى السرد اللفظي المطوّل، ويمكن تحقيق ذلك بسرد صورة مكثفة تدعو إلى التخيل، مع الحفاظ على أن يظل النص بشكله العام محافظاً على هدفه لا يغرق في الشعرية؛ لأن"القول الذي يقطع جميع صلاته بالعالم الخارجي، وتُعطّل

[1] صدوق نور الدين، السردي والشعري، حدود التمفصل والتمازج، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع : 38، أذار 1986، ص. 57.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وظيفته المرجعية تعطيلًا كليًا يتحوّل إلى لَغْوٍ"[1]، وقد كانت روايات الخراط مفعمة بالسياقات السّردية المكثفة من خلال الدعوة إلى التخيل عبر صور عديدة نسج الخراط ملامحها وسنحاول هنا تبيين بعض مظاهر التكثيف عبر الخيال في مواضع مختلفة من رواياته.

ففي (رواية رامة والتنين) نقرأ الآتي: "كانت قد جاءت قبل موعدها، لم يكن يرى شيئاً غيرها، – وكان لها جمالها الذي يؤلم، هل الحب هو هذا الألم؟ – في وسط ميدان التحرير الغاص بالوحوش والمسوخ. وجهها الآخر، المائل أبداً في الزمن، لم يعرفه، كأنما كان هناك دائماً مع ذلك، في عينيها توق مصمم، ترى شيئًا لا يراه أحدٌ غيرها، ووحشة ترفض اليأس، وبحث. هل تجدين أبدًا ما تبحثين عنه، يا حبيبتي؟ موجة الزمن الزرقاء والخضراء ثابتة، لا تتحرك، لا تنحسر، وأجساد الأعشاب البحرية التي جففتها الشمس في صفرة عينيها، لحم العشب الأصفر ينضج بالحرارة والجفاف على صخرة لا يبلها الماء، غارقة في بحر قديم، شفتاها رقيقتان ناعمتان، فيهما سمرة نظيفة، بدائية، لم يخضبهما الروج، وكانت وحدها. يا طفلتي كم أنت وحيدة، أنت أيضاً، وحيدة في كل سياق حياتك المزدحم المضطرب"[2].

تُقدّم اللغة الشّعرية على مستوى التركيب بشكل فاتن جميل أخَّاذ من زاوية، ومُفعم بالرؤيا والدلالات من زاوية أخرى؛ فثمّة تَماهٍ بَيْنَ الموصوف (المرأة) الغامضة ذات الأبعاد المختلفة، واللغة التي تميل إلى التكثيف والغموض الدلالي، ولكنّه غموض غنيّ بالدلالات الخاصَّة:فالجمال مُؤلمٌ من وجهتين: وجهة الراوي الرائي، ووجهة الموضوع بذاته، وتكاد رؤية الرائي تتفق مع طبيعة الموضوع؛ إذ نرى الراوي المرآة (موضوع السَّرد) بوجهين: ظاهر جليّ، وغامض خفيّ، وهي بذاتها متلبّسة بمركزِيَّتين: مركزية الأخر/المحيط بها، ومركزية الأنا المفكرة التي تبثُّ، مركز يتعامل معها، ومركز يتعامل معه وكأن لها وجهين؛ الوجه الماثل أمام الناظر والآخر المخفي والماثل في الزمن، كما أن جمالية التقديم تكمن أيضا في اختزال المسافة الفاصلة بين

---

[1] اليوسفي، محمد لطفي ، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب) الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1992م، ص 248.

[2] الخراط، إدوارد، رامة والتنين، دار الآداب،بيروت،ط1، ص 7– 8 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الراوي المفارق لمرويِّه، والراوي المتماهي؛ فإنَّ الراوي وان لم يستخدم ضمير الأنا ،يحدق في الأعماق ويحدثنا عن حالة من الضعف والقوة، واليأس والأمل، والعيش في الخضمّ الهائل من البشر، والشعور بالاغتراب الشديد: الوحدة في حياة مزدحمة مضطربة.

وقد جاءت المعاني هُنَا بِحُلَّةٍ جميلةٍ مفعمة بالانزياحات وضروب التشبيه من تشخيص وأنسنة، كقوله: وأجساد الأعشاب البحرية التي جففتها الشمس في صفرة عينيها، والغرق في الحياة...وهكذا نجد أنّ اللغة انسابت سَلِسة لتناسب المضمون فـ"موجة الزمن الزرقاء والخضراء ثابتة لا تتحرك، لا تنحسر، ولحم العشب الأصفر ينضج بالحرارة والجفاف على صخرة لا يبللها الماء غارقة في بحر قديم، شفتاها رقيقتان" ....فثمة مزج فريد بين مفردات الطبيعة وحالة الإنسان النفسيّة: الغربة والوحدة والحزن...ثم الاصفرار والحرارة والجفاف، وبَعْد ذلك نلْمسُ القوَّة والبحث وشيئا من الإرادة مثّلها الوجه الآخر المائل في الزمن، التصميم، التوق، الرؤية الثاقبة، الفرديَّة...الخ.

إن التكثيف الذي استدعته تلك الصور المعقدة يجعل من السياق السابق نصًّا مشبعًا ومعقدًا يحتاج إلى التفكر والتخيل لتفكيك رموزه العجيبة، إنها وظيفة التكثيف عبر الخيال التي يستند إليها النص لتظهر سمة شعرية أخرى تضاف إلى سمات لغته الشعرية، شريطة أن يقع ذلك التكثيف في إطار وظيفي ينسجم مع السياق الروائي كي لا يبدو أمرًا دخيلًا هدفه تجميل النص أو زخرفته، لأن شعرية النص الروائي تتأتى من خلال بناء علاقة واضحة المعالم تتكامل فيها وظائف المكونات والتقنيات الفنية في السرد الروائي وبهذا تتحوّل شعرية النص الروائي إلى "نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تتصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حس واحد ودفق واحد"[1].

وفي موضع آخر في رواية (طريق النسر) يقول الخراط: " ألسنة اللهب متطايرة تصعد إلى العنان والدخان والعبق الأبيض به شرائح دسمة سوداء، يفلت من بين النيران صوت أجيج الاشتعال، وفحيح اللظى لا يكاد يخفى، طقطقة العظام المهيضة

[1] أدونيس، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، 2001م، ص. 286.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي تتقوض في الحريق، ولا لزوجة الأوصال التي تذوب في حنوطها تحت هرم الكومة المتقدة"[1].

إن الصورة بوصفها المحرك الأساس لفعل التخيل تتكون من عناصر حسية ومعنوية، وفي السياق السابق فإن الخراط قدم صورة ملأى بالحركة والتفاعل تدفع إلى تخيل ذلك المشهد المتكامل الذي امتزجت فيه عناصر الصوت والشكل والحركة، صورة متكاملة يركض خلفها الخيال لاستيعابها بكل حيثياتها.

إنّ شعرية الخطاب الروائي لا تولد من النظرة التجزيئية ولكن من البنية العلائقية الكلية للخطاب فـ"تحليل اللغة الروائية، ودراستها بأساليب اللسانيات المعاصرة لن يفيد شيئا كثيرا في إدراك بنية الخطاب الروائي، لأنّ المستوى الذي تقوم عليه هذه البنية يتجاوز المستوى التركيبي للغة ليتحول إلى مستوى أعلى هو مستوى التركيب الحدثي"[2].

إن الخيال الذي تدعو إليه صور الخراط التي ساقها في النص السابق خيال مكثف يحتاج إلى متابعة للصورة الكلية فمن ألسنة للهب تصعد كما ألسنة الأفاعي، وسط هذيان الدخان الأبيض، إلى صوت المعركة التي ينشؤها أجيج الاشتعال، وتتابع الصور الأخرى بطريقة مكثفة تستجر الخيال وتستدرجه لاستيعابها، بالصوت والحركة واللون ليكتمل المشهد في الذهن كواقع حي يعيشه.

وفي سياق من رواية (حجارة بوبليو): "رفع رأسه إلى السماء فرأى النجوم الأبدية تلتف بالقمر الشاحب الصغير الذي اكتسى بسحابة بيضاء شفافة.

النجوم أنقاض قصر أبيض تبددت بقاياه وتشتت حطامه حول بحيرة نصف مستديرة من فضة هادئة، رأى السحب الجميلة تسري في صمت إلى أرض خرافية مجهولة، أشرعة حالمة تحمل في قواربها أبناء آلهة، هاجعين، أبناء خنسو أبوللو، وبناته القمريّات الشموس.

لفحت وجهه الملتهب نسمات ريح دافئة عبقت حواشيها بشذى زهر بري تهب من ناحية المقبرة حيث تظلل الأشجار أشباح القبور، حيث تتأوه العظام المفتتة، تحت

---

[1] الخراط، إدوارد، طريق النسر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2000م، ص 240.

[2] لحميداني حميد، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البضاء، 1989م، ص. 69.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السنط والنخيل العقيم، حيث تضرب جذور النبق والجميز في التربة خلال عيون الجماجم المظلمة التي تحدق بلا غمض في ليلها الأبديّ، حيث سيقان أشجار التوت والمانجه تخترق الهياكل في التراب، لكي تحمل الأوراق الغضة، مشرقة متفتحة، في نور السماء"[1].

تظهر في السياق السابق ملامح طاقة شعرية كبيرة لدى الخراط، إذ وعلى الرغم من غياب الوزن الذي يعد سمة فارقة بين النص الشعري والنثري، اتسم النص السابق بشعرية واضحة قدمت من خلال الصورة التي ترافق الخيال، فنلاحظ تجليات هذه الشعرية في صورة النجوم الجديدة التي ما هي في نظر الخراط إلا شظايا قصر أبيض تناثرت حول القمر الذي بدا بحيرة نصف مستديرة مصنوعة من الفضة، إن التكثيف الناجم عن تلك الصورة الخيالية يؤدي وظيفته في شعرية النص والتي يمكن لها أن تتداخل مع اللغة الشعرية الخالصة "حيث يتحقق تكثيف الانفعالات والأحاسيس والرؤى، وبالتالي ضبط مسار الإيحاء، من ثم فإننا لا نغدو أمام قانونية السرد المتعارف عليه، وإنما نلقى أنفسنا في رحابة المروق عن هذه القانونية، هذا المروق الذي تلعب فيه اللغة لعبة الانحراف التام والمطلق..فالشعري من خلال هذا انحراف عن العادة وفق قدرة الخلق والتشكيل. علما بأن إلباس السردي لباسا شعريا يخضع بالضرورة إلى جانب الخلق والتشكيل، إلى الاختيار، اختيار الشيفرة أو الأسلوب، الذي عن طريقه يتحقق نقل الخطاب أو الرسالة".[2]

وتتوالى تلك الصورة في رسم خيالاتها العميقة حين تصف أشباح القبور وامتدادات الأشجار تحتها تضرب في الجماجم في عيونها، ولك أن تتخيل هذه الصورة الموحشة، وقساوتها وما تحتاجه من خيال واسع يدعو إلى تشكيل ملامح الصورة.

وتطالعنا رواية (اختناقات العشق والصباح) في عنوانها الأول المسمى نقطة دم بهذا النص: "رأيت أنني تحت بوابة شاهقة الأركان، مقوسة السقف، وحدي. بين أعمدة حجرية سامقة بيضاء مشدودة الجلد ناعمة دسمة اللحم، في النور النقي الحاد. درجات

---

[1] الخراط، إدوارد، حجارة بوبيللو، دار الآداب، بيروت، ط1 1992م، ص 22-23.

[2] صدوق، نور الدين، السردي والشعري، ص 60-61.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السلم ترتفع امامي، عريضة خاوية. أصعد عليها في الفضاء الفسيح. وقع خطوي له أصداء بين الأعمدة. وأدخل في الحلقة الحديدية الضخمة الملتوية القضبان، تومض، ويتفصد عليها الندى وهي تلف حولي، مفتولة العضل، ولا تمسني. لها صرير متمكن ينبعث من تروس أعرف قوتها وتهديدها ولا أراها، تدور في عمق ما داخل الأرض التي تهتز تحت قدمي. وأعرف مرة أخرى تلك البهجة والوجل، الفرح والتشوف، الرغبة والقلق، تجيش كلها في صدر الطفل الذي كنته والذي أنا هو، معا، وأنا أضع رجلي في هذا العالم المفقود"[1].

إن ارتكاز الخيال على الصورة يستوجب بالضرورة علاقة وثيقة بين التكثيف والصورة، وإن ما نجده من تكثيف في نصوص الخراط يمثل تلك العلاقة بأبهى صورها؛ إذ إن بناء بلاغة التكثيف عنده تفضي إلى شحن الدوال بقدرات تعبيرية لا حدود لها، تنهض في تشكيل بعدها الشعري على الإيجاز المكثف دون الإخلال بسلامة التعبير، وقد تجلى ذلك في النص السابق تجليًا واضحًا في عديد الصور التي نقلها الخراط مكثفة تدعو إلى فتح فضاء الخيال على مصراعيه، فمن صورة بوابة شاهقة الأركان، مقوسة السقف، مرورًا بصورة أعمدة حجرية سامقة بيضاء مشدودة الجلد ناعمة دسمة اللحم، وصولًا إلى حدة النور النقي لينتقل السياق إلى التكثيف القائم على الترادف والتضاد (البهجة والوجل، الفرح والتشوف، الرغبة والقلق) هذه المشاعر المختلطة التي تتفاعل منتجة صورة تحتاج إلى خيال واسع لإدراك مشهد ذلك الطفل الذي تجيش في صدره وهو هو ذاته حين يضع رجله في عالم تائه مفقود.

4.3 الصورة الشعرية:

إن التداخل بين النص السردي والشعري لم يأت فجأة، إذ إنهما ناشئان من خام واحد هو اللغة وعليه "لا تأخذ الرواية من الشعر ما يخرج بها عن طبائعها العامة، بل ما يعلي من تأثيرها وثرائها، وما يجعل منها نصّاً ذا جمال شائك ومكنون احتمالي"[2].

---

[1] الخراط، أدوارد، اختناقات العشق والصباح، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1983، ص9.

[2] العلاق،علي جعفر، الشعر والتلقي،دار الشروق،عمان،ط1، ص. 171 –172.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقبل الخوض في أهمية الصورة الشعرية كسمةٍ من سمات شعريّة السَّرد الروائي علينا أن نعرف أن "الخواص الجوهرية لطبيعة رؤية وأسلوب كل جنس من الأجناس الأدبية تنعكس على النسيج اللغوي له، وعلى بنية الصورة فيه، وعلى علاقات أجزائه مما يفرض على الباحث أن يتريّث في قبول أهمية أيّة ظاهرة أسلوبية تطمس هذه الحدود المميّزة وأن يراعي في بحثه خصوصية كل جنس أدبي...وأن يرهن أدواته في سبيل الكشف عن جوانب مستحدثة منه وعلاقاتها الجدلية ببقية الأدوات والوسائل الأسلوبية"[1].

إن تحديد مفهوم الصورة بوجه عام ليس بالأمر اليسير؛ فالصورة عند (غاستون باشلار) تَعْني إنتاج الخيال المطلق، وأن كل كيانها يقوم على أساس الخيال[2]، ويرى (ريتشاردز سايس) أن الصورة "ليست بالضرورة استبدال شيء بشيء آخر، أو تشبيه شيء بشيء آخر، وإنما قد تكون أية كلمة حسية تستدعي استجابة الحواس"[3]، أما مصطلح الصورة عند (صلاح فضل) فيرتبط بما هو مدرك بالحواس، بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمية أو ذوقية، ويحرك خيال المتلقي، باستدعاء معلومات ترجع إلى الذاكرة، فيثير تصوره الحسي للأشياء، فضلاً عن الاستعارة والتشبيه وغيرهما هي الآليات التي يركز عليها التصوير"[4].

ولا بد هُنَا من الإشارة إلى رأي (ستيفان أولمان) الذي درس الصورة في الرواية والذي حذر من "خطر الخلط بين (الصورة) من حيث هي تعبير لغوي عن تماثل ما، و (الصورة) من حيث هي تصور ذهني"[5]. ويحاول (أولمان) تبيين رؤيته الخاصة

---

[1] فضل،صلاح، علم الأسلوب –مبادئه– إجراءاته–، دار الشروق ،القاهرة، بيروت، 1998، ص. 260.

[2] مورو، فرانسوا : البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة: محمد الوالي وعائشة جرير إفريقيا الشرق المغرب 2003 ، ص 60.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] فضل،صلاح، ص279.

[5] أولمان (ستيفن). "الصورة الأدبية. بعض الأسئلة المنهجية". ترجمة محمد أنقار و محمد مشبال. مجلة: دراسات سيميائية أدبية و لسانية، فاس، ع 4، 1990م. ص99.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

للصورة من خلال دراستها في" ثلاثة أنظمة من الوقائع التي تثير أسئلة منهجية مهمة: البنية الشكلية للصور، طبيعة العلاقات التي تقوم عليها، و أخيرا الدور الذي تضطلع به في تنظيم عمل أدبي ما".[1]

والصورة الشعررية هي إحدى الوسائل الفنية السردية التي تضفي على النص الروائي سمة الشعرية متى ما تحققت في مفرداتها وتراكيبها تلك الشعرية، وسنعرض هنا لبعض الأمثلة من الصور النثرية التي بدت فيها شعرية السرد الروائي لدى الخراط جلية:

في رواية (الزمن الآخر) يصف الخراط موقفًا حواريًا بينه وبين رامة فيقول: "وكانت عيناها مبللتين وضارعتين ولامعتين، بسوادهما الحارق، وفيهما يأس طفولي، رفعت إليّ شفتيها، بتوسل، أحسست بجفاف عظام ظهرها تحت يدي، كبنت صغيرة متحيرة، وحتى لحظة الحنو هذه لم تبق معي، جاءت ثم غابت تماماً، الآن فقط أذكرها، ولم أحس بقبلتها الغريبة، وعندما نزلت كانت الشوارع فعلاً مضروبة بصمت كامل، والعربات القليلة تمرق بسرعة وسكوت كأنها تريد أن تختفي، هكذا عرفت بموت عبدالناصر"[2].

الصورة المقدمة في السياق السابق مفعمة بكثير من سمات الشعرية؛ لابتدائها بذكر العينين المبلّلتين، الضارعتين، اللامعتين، صورة مفعمة بالإضاءة والحس واللون، بسوادهما الحارق، بالإحساس المرافق، بالحركة التصويرية، تضعنا أمام مشهد درامي مليء بالجمال، وإن كانت اللغة المستخدمة في سياق تلك الصورة بسيطة إلا أن "تحليل اللغة الروائية، ودراستها بأساليب اللسانيات المعاصرة لن يفيد شيئا كثيرا في فهم بنية الخطاب الروائي وإدراكه، لأنّ المستوى الذي تقوم عليه هذه البنية يتجاوز المستوى التركيبي للغة ليتحول إلى مستوى أعلى هو مستوى التركيب الحدثي"[3].

---

[1] أولمان (ستيفن). ص100.

[2] الخراط، إداورد، الزمن الآخر، دار شهدي للنشر والتوزيع، الزمالك، 1985م، ص 50.

[3] لحميداني حميد ، أسلوبية الرواية،منشورات دار سال، الدار البيضاء1989،ط 1،ص 71.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويقول الخراط في موضع آخر: " القبضة التي تخبط خبطاً أصم على جدار قلب مسدود مصمت، ما أشد صلابة حجره، وهو يهمي مع ذلك بحب مهدر، يا إمام العاشقين، يا أبا الزهراء، أين أنت؟

أين عيناك المغمضتان تحت قبلة شفتيّ، تمسحان هذا الوجع عني، وعنك؟ أين نفح شعرك؟ لست اختبيء فيك من قسوة الألم، بل منك أعود، فأنظر إلى وجه العار والامتهان، دون أن تطرف عيناي، المهانة قائمة أبداً، غير ممحوة، تتحدى الغفران وتغلبه، يا حبيبتي حاشاي أن ألحق بك جرحاً، ولكن الجراحات قائمة أيضاً لا تندمل، لن تبرأ أبداً"[1].

وهذه صورة أخرى ملأى بتعابير انزياحية مختلفة كالقلب المصمت، وجه العار، حبٌّ مهدر، تشير إلى شعرية ناعمة يلفُّها خيط رقيق من الدعاء، تفصح عن مكنونات تلك اللغة وانزياحاتها التصويرية " فباللغة نتحسّس عمق الواقع، ومأساة الإنسان فيه، وباللغة نتحسّس رؤية الكاتب ولهاثه وراء المغزى المفقود في الحياة، وقد يأتي القاصُّ بين الحين والآخر بلغة مسلوبة القوة.. لغة بسيطة بل ساذجة، ولكن هذه اللغة التي يؤتى بها على سبيل المفارقة، تزيد من تعقد العملية اللغوية، عندما ترصّ هذه اللغة جنبًا إلى جنب مع اللغة الشاعرية الأخرى"[2].

إننا نعني بالصورة النثرية في هذا الجانب من الدراسة، الصورة التي تكونها كلمات نثرية تغيب عنها السمات الشعرية الخاصة بالشعر كالوزن والإيقاع والقافية، ولكنها تتوازى معها في شعرية اللغة. فالشعرية هي "مظاهر الإبداع الخالق المجادل لواقعه الفعلي، وتراثه الفعلي، ومتميزة أيضاً عن مظاهر الخلق اللغوي وأشكاله، لأن الشعرية خلق يستند إلى الإنضاج، وملاشاة تتجلى في الانزياحات"[3].

وفي موضع من روايته (أبنية متطايرة) تستوقفنا هذه الصورة: "أرسل زفرة حارة ارتاع لها الغاب واهتزت الأشجار، وفجأة حنّ إلى قيثارته، وبكل رفق وحنان ضمها

---

[1] الخراط، الزمن الآخر،دار شهدي، الزمالك،1985،ط1، ص 58.

[2] إبراهيم، نبيلة: فن القص بين النظرية والتطبيق، دار غريب، للطباعة والنشر، مصر، د ت، ص 181.

[3] بن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب دراسة ، ص 174.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى صدره وأخذ يعزف، لكنه لم يكن يدري أي لحن يعزف، وأخذت القيثارة تنطلق شيئاً فشيئاً، وأخذت الأنغام تتصاعد رويداً رويداً، وحملها النسيم في أرجاء الغاب وأعماق الوادي وفوق الهضاب".

وهنا تمتلئ الصورة بالإيقاع، إنه سياق شعري بحت يمكن لنا أن نكتبه معدلاً هكذا:

ارتاع منها الغاب
واهتزت الأشجار
وفجأة
حنّ إلى قيثارته
وبكل رفق وحنان
ضمها إلى صدره
آخذاً بالعزف
لكنه لم يكن يدري
بأي لحن يعزف
قيثارةٌ يطلقها
شيئاً فشيئاً
ونغمة يصعدها
رويداً رويداً
يحملها النسيم
أرجاء هذا الغاب
و في عميق الوادي
وفوق الهضاب

إن محاولة إعادة تلك الصورة التي حملت تسطير تفعيلة الرجز بشكل لافت ولكن دونما ترتيب أو التزام كما هو مألوف في الشعر وعلى بساطة ألفاظها وسلاستها، قدمت حسًّا شاعريًا وموسيقى ترافق الصورة التي ما هي إلا لحن تلك القيثارة، وأثره.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي رواية (حريق الأخيلة) يطالعنا نص الخراط " أقسّم جسمي في جسوم كثيرة، وأزداد غنى بالقسمة. في التَشتّت كمال. البدد يضمني إلى ذاتي. أما شهوات الروح فهي غير مقسومة. شهوات الروح تفح وتتلوى. ثعابين بين أنقاضها. لا ضربات السنين تقوى عليها، ولا قبلات الحب البغضاء الدامية، ولا حريق الأخيلة. للروح أيضاً مخالبها، ناشبة في لحمي ناشبة"[1].

إن الخيال الذي تستوجبه التراكيب المكثفة ينتج بصورة تلقائية حال المرور على هذه التراكيب، ثم لا يلبث الذهن باستعادة تركيب الصورة مرة أخرى، وكلما كانت التراكيب أكثر كثافة احتاج الذهن إلى مزيد من المراجعة للوصول إلى الهدف المنشود من وراء تلك التراكيب، فالجسم المقسم إلى (جسوم) متعددة هو صورة يرسمها خيال المتلقي فورًا فإما أن يراها ظلالًا متعددة لجسم واحد، أو يراها جسمًا مفككًا إلى أجزاء مشوهة لتكون الكمال الناجم عن التشتت، ويقابل صورة الأجسام المشتتة صورة الروح غير المقسومة التي بوحدتها تجمع شتات هذه الأجسام فتفوح وتتلوى بها تمامًا كما هي الأفاعي بين أنقاضها، هذا التكثيف بين التعدد والإفراد والتشتت والوحدة والمقسوم والصامد هو بحد ذاته شعرية عصية على قبلات الحياة وضربات السنين الموجعة التي تقصمها قبلات الحب البغضاء وحريق الأخيلة، موغلًا في تصوير تلك الروح الوحشية التي تمتلك مخالب تنشب في الجسد تدمي لحمه وتتشبث به.

تأتي تلك الصور النثرية في روايات الخراط ومضات جميلة، أخالها استراحة يركن إليها بعد السرد الذي يتسم بشيء من الجفاف التعبيري، السرد الذي يتشرب وظيفته الأساس وهي الإبلاغ والإخبار. والمتتبع لروايات الخراط يلحظ تلك الوقفات التي يمكن أن تكون حواراً مع الذات والتفاتة إلى روح الشاعرية اللغوية لديه.

5.3 اختفاء أدوات الربط والحذف:

يُعَدُّ اختفاء أدوات الربط إحدى وسائل السرد وتقنياته التي قد تضيف سمة شعرية إلى النص الروائي؛ إنَّ وظيفتها تتمثل في "تصوير الحدث الذي تقوم به الشخصية، ولكن بسرعة متناهية، إذ ترتكز بؤرة الإبلاغ على وظيفة السرعة في نقل الحدث

[1] الخراط، إدوارد، حريق الأخيلة، دار المطابع المستقبلية، الاسكندرية، ط1، 1993م، ص39.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

للشخصية الروائية، ولكن تصوير الحدث بتسلسله السريع يتناسب مع حالة الشخصية النفسية الداخلية القلقة والمتوترة، فيجمع بذلك إلى سرعة رواية الحدث المحكي تصوير الحالة الشعورية المصورة للشخصية صاحبة الحدث المحكي، ويحدث لدى المتلقي بعد ذلك سرعة في التلقي وإدراك جوهر تسلسل الحدث المحكي دون أدوات الربط، بمعنى تصوير الحدث كما يحدث وتلقيه من القارىء بسرعة حدوثه، وكأنه ينقل القارىء إلى مسرح الحدث مباشرة"[1].

وتزخر روايات الخراط بمواقع اختفاء أدوات الربط في سياقات مختلفة الطابع، تكثر في الصورة وتقل في الحوار، وسنورد بعض الأمثلة للتدليل على ذلك من الأعمال الروائية المختلفة للخراط:

في رواية (رامة والتنين) يقول الخراط: "لم يخطر ببالي عندئذ أنه كان يطرق عتبات أرض الحب التي سوف تتفتح له عن ساعات سعادة لم يكن يتصور أنها ممكنة التحقيق، قليلة جداً ولكنها تملأ الحياة كلها بوهج لا ينطفيء، وسوف يتردى منها، في أهوال عذابات كان يظن أنه لن يعرفها أبداً، متطاولة ملحة لا ترتاح تبدو لا نهاية لها ولا أمل في عبور متاهاتها الشاسعة المشعثة الشائكة الأطراف، لم يخطر بباله لحظة واحدة في هذه الساعات الأولى أنه كان قد بدأ يحبها بالفعل".[2]

تختفي أدوات الربط في النصِّ السابق موحية بالاضطراب والتوتر اللذين يخالجان الشخصية عند استجماعها للصور المتعددة التي تتساق أمام ناظريها، (في أهوال عذابات كان يَظنُّ أنَّه لن يعرفها أبدًا)، (متطاولة)، (ملحة)، (لا ترتاح)، (تبدو لا نهاية لها). كل هذه النعوت المكثفة للصورة الموحشة التي أسهم في خلقها عدم ربطها، فأضفت على النص كثافةً تصويريةً ما كان لها أن تتأتى لو وجدت روابط بين مكوناتها؛ إذ " يلجأ الروائي إلى إغفال أدوات الربط لظاهرة تراكم أو تلاحق الأفعال من تركيب الصورة وتكثيفها، وخلق معادل لها؛ لأنها تحتاج – أعني الصورة الشخصية النفسية الداخلية – لتكون متوازية مع رصفها الخارجي، ويتم ذلك من خلال

[1] يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 208–209.

[2] الخراط، إدوارد، رامة والتنين، نفسه، ص 150.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الموقف المروري، إذ تعكس حالة الشخصية المندهشة المتوترة التي تراكمت على وعيها مجموعة هائلة من الأسئلة في الآن نفسه"[1].

وفي موضع آخر من الرواية ذاتها: "مسح بيده على شعرها العسلي بحنان، كأنه عاشق أبوي، أجمة ناعمة مُسرَّحة من نباتات نامية فيها قوة من الحياة البدائية، طويل، متشابك دون ان يتعقد، كأنه مضفور وحده دون تدخل ضفراً متيناً، ورقيق الخيوط في الوقت نفسه، شعر حيوان جميل، فيه مستودع قوى غير عاقلة، رأسها على ركبتيه، وبقية من مياه الدموع على وجهها الصافي، ليس فيه موجة واحدة بعد العاصفة التي مزقت صفحة تقاطيعه الوسيمة، مرتخية، هدها التعب وأشواق الروح المجهدة، رموش عينيها الوارفة كأنها تظلل واحتين في هذه الصحراء الهادئة الشمس، ولحم الجفنين عجيب متخمر، وعيناها منتفختان قليلاً كأنها بعد صحو النوم، فيهما إغراء جديد"[2].

إن اختفاء أدوات الربط في النصّ السابق يشي بحالة الاندهاش التي تعيشها الشخصية جراء معاينتها السريعة المستكشفة لتفاصيل الصورة المسرودة، التي ينسجم معها إخفاء الترابط اللفظي، مجرد تفاصيل متلاحقة لشدة ولعه بها يريد أن يذكر نفسه بها يعنونها كوحدات مستقلة، لأن كل وحدة منها تشكل قطعة من الصورة الكلية التي سيرسمها وتنطبع في ذاكرته، بدءاً من الشَّعر (طويل، متشابك، كأنه مضفور، شعر حيوان جميل، فيه مستودع قوى غير عاقلة) ومروراً بالهيكل الكُلّي للصورة (رأسها على ركبتيه) وعودة إلى تفاصيل قطع الصور الدقيقة (بقية من الدموع على وجهها الصافي، ليس فيه موجة واحدة) إلى آخر تلك التفاصيل. فإذا كان اختفاء أدوات الربط يمنح النص الروائي لحمة إيقاعية سريعة من خلال تلاحق التراكيب وتتابع الصور الملأى بالأحاسيس فإنها جمالياً تمنح النص تكثيفاً نلمسه في الجمل وفي شعرية اللغة.

أما استخدام تقنية الحذف في السرد الروائي لدى الخراط، فإنها لوظيفة أساسية هي التكثيف، والحذف على اختلاف أشكاله سواء الزماني منه أو المضموني، أو الحذف الذي يستند إلى اختصار الجمل بالكلمات ظل مرافقاً للسرد الروائي عند الخراط في ومضات ظاهرة بين ثنايا نصوصه الروائية، وسواء كان هذا الحذف متعمدًا أو غير

---

[1] يعقوب، ناصر، ص 206.

[2] المرجع نفسه، ص 174.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

متعمد أو كان مصرحًا به أو ضمنيًا فإنه لم يكن عبثياً بل كان يُؤدّي دورًا ما في النصّ الروائي، وسندلل على بعض مظاهر الحذف من روايات الخراط:

في روايته (حريق الأخيلة) كتب الخراط تحت العنوان الأول في الرواية: " كان كامل الصاوي أرستقراطي الهيئة أرستقراطي السلوك، كان زميلاً لنا في الجامعة، ولكنه كان مترفعاً عنا جميعاً، متحفظاً ومنعزلاً تقريباً، دائماً عنده على رقبته الرفيعة الطويلة، بابيون رشيق صغير، يتغير لونه الأسود إلى الأحمر الداكن إلى المنقط بنقط صفراء دقيقة حسب تغير لون بدلته، ويلتف بعناية حول ياقة صلبة الشكل ناصعة البياض، كان البابيون عنده مهماً جدا، كأنه شعار أو رمز أو استعلان".[1]

ويسترتسل الخراط في سرد لقائه بكامل أثناء زيارته له هو وصديقه قاسم، يتحدث عن تفاصيل دقيقة في السلم المؤدي إلى باب الشقة ومَنْ فتحتْ لهم وما كانت ترتدي وما كان يرتدي كامل، فضلا عن وصفه مكونات بيت قاسم وتوقفه السردي إلى ما حكاه له قاسم عن كامل وتاريخه الأسري، ثم يكمل مرة أخرى سرده لهذا اللقاء وما جرى فيه، ودون سابق إنذار يحذف ما تلا هذا اللقاء من أحداث حذفاً متعمداً ويشير إلى زمن السرد التالي لذلك الموقف صراحة إذ يقول: " .... سألته: هل يعزف البيانو؟ فقال دون مبالاة: ساعات، لما أكون زهقان شوية، فالس من شترواس، نوكتيرن من شوبان، حاجة كده، عزف هواة يعني. هواة، بالطبع، في الموسيقى وفي الثورة سواء.

في 15 مايو 1948 اعتقلتني حكومة النقراشي،.....، وكنت من أواخر الذين خرجوا في فبراير 1950، .....، وفقدت الاتصال تماماً بكامل الصاوي، لم أره بعد ذلك، وإن ظل هذا الشبح الغريب يراودني بين الحين والحين، من بين أشباح كثيرة"[2].

إن الحذف المتعمد للأحداث والسنوات كان بغية الإسراع في الولوج إلى الأهم في النص الروائي وإن كان هذا الحذف يثير تساؤلات حول مصير كامل الصاوي الذي انقطع خبره، فيظل القارئء باحثاً عن سر سرد هذا السياق في بداية الرواية، هي وظيفة الحذف المثيرة التي تخلق التساؤلات وتشي بالحالة النفسية للراوي الذي لم يُعلِّل هذا

---

[1] الخراط، حريق الأخيلة، ص7.

[2] الخراط، حريق الأخيلة ، ص 8 –14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحذف،وفضلًا عن ذلك، فإنّ الحذف هُنا قد يُسمى بعدم أهميّة الأحداث في تطوّر حبكة الرواية ونموّها مِمّا يُعدُّ مظهرًا من مظاهر تسريع السَّرد الذي يشكل سمةً أسلوبيّة.

6.3 المجاز.

ينتج المعنى في التركيب اللغوي الروائي(المجازي) من التفاعل بين التركيب المستخدم مجازياً وبين المستخدم حرفياً[1]، ودراسة المجاز كعلامة من علامات الشعرية في السرد الروائي تتطلب التوغل في فهم العلاقات بين بنى النص الروائي والولوج إلى ما وراء بناه الداخلية، والكشف عن صورة الواقع من خلال التعبير المجازي الذي غدا وسيلة لعكسه تدفع إلى التأويل والبحث عن المعنى الغائب.

إن تأثير الواقع في المجاز الروائي يتجلى في انزياحات الدلالة المجازية للتراكيب، انطلاقاً من كون العمل الروائي كعمل أدبي هو عمل اجتماعي بالضرورة، وإن تلك الاجتماعية بالنسبة للعمل محفورة بعمق فيه 2.

والمجاز أنواع : منه ما هو استعارة، ومنه ما هو تشبيه، ومنه ما هو تمثيل، ومنه ما هو إشارة ... إلى غير ذلك، فلكل كلمة معنى أساسي هو معجميتها يسمى المعنى الحرفي أو المعنى الدلالي ويتحقق المعنى الأساسي بالالتزام باستعمال الكلمة وفق سماتها الدلالية، نقول تشرب القماش الماء ونعني بفعل التشرب امتصاص القماش للماء، ولكننا حين نقول تشرب الطالب الثقافة نخرج بالمعنى من التشرب الفعلي المباشر إلى المعنى المجازي الذي يدلُّ على التحصيل المشبع للثقافة.

يقول (رومان ياكبسون): "إنه بإمكان المجاز أن يجري تبديلا وتغييرا على متسع الحقل الدلالي للكلمة فكل كلمة أو لفظ يختص بحقل من الدلالات، قائم بذاته"[2].

وفي التشبيه والاستعارة يقول عبدالقاهر الجرجاني:"إن الشَّبه إذا كان وصفاً معروفاً في الشيء قد جرى العُرف بأن يُشبَّه من أجله به، وتُعُرف كونه أصلاً فيه يقاسُ عليه

---

[1] مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985م، ص 100.

[2] أبو حمدان ،سمير ،الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1، 1991م، ص186.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كالنور والحسن في الشمس، أو الاشتهار والظهور، وأنّها لا تَخْفَى فيها أيضاً وكالطيب في المسك، والحلاوة في العسل، والمرارة في الصاب، والشجاعة في الأسد، والفيض في البحر والغيث، والمَضاء والقَطْع والحِدَّة في السيف، والنفاذِ في السِّنان، وسرعة المرور في السَّهم، وسرعة الحركةِ في شعلةِ النار، وما شاكل ذلك من الأوصاف التي لكل وَصْف منها جنسٌ هو أصل فيه، ومُقدَّم في معانيه فاستعارةُ الاسم للشيء على معنى ذلك الشَّبه تجيء سهلةً مُنْقادة، وتقع مألوفةً معتادة، وذلك أنّ هذه الأوصافَ من هذه الأسماء قد تعورف كونها أصولاً فيها، وأنها أخصُّ ما توجد فيه بها، فكل أحد يعلم أن أخصَّ المنيرات بالنور الشمسُ، فإذا أُطلقَتْ ودلَّت الحال على التشبيه، لم يخفَ المرادُ، ولو أنك أردت من الشمس الاستدارة، لم يَجُزْ أن تدلّ عليه بالاستعارة، ولكن إن أردتها من الفَلَك جاز، فإن قصدتها من الكُرة كان أبْين، لأن الاستدارة من الكُرة أشهر وصفٍ فيها، ومتى صَلَحت الاستعارةُ في شيء، فالمبالغة فيه أصلح، وطريقها أوضح، ولسان الحال فيها أفصح"[1]

وقد جاء موقفُ البلاغيين المعاصرين بالنسبة للتشبيه والاستعارة شبيهًا بموقف الجرجاني ، إذ يقول روبول متحدثاً عن علاقة التشبيه بالاستعارة:

"كثيراً ما قيل إن الاستعارة تشبيه مختصر، وفي الواقع يمكن تمييز أربعة مستويات:

التشبيه الحقيقي: لهذه المغنية صوت رخيم كصوت العندليب.

التشبيه المختصر الذي لا ينص على وجه الشبه: هذه المغنية تغني كالعندليب.

ـ الاستعارة ذات الطرفين الحاضرين (التشبيه البليغ)هذه المغنية عندليب. حذف الأداة.

الاستعارة ذات الطرف الواحد الحاضر حيث يحذف المشبه نفسه (هذا العندليب) والمقصود المغنية. إنها جميلة كشاحنة، لا يمكن أن يختصر القول(إنها شاحنة) أو (هذه الشاحنة) فعندما يكون التشبيه متباعد الطرفين لا يمكن اختصاره في الاستعارة

[1] الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق وشرح محمد خفاجي وعبد العزيز شرف ، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1991، ص 233 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ذات الطرفين الحاضرين أو في استعارة ذات الطرف الواحد الحاضر"[1]. فهو يرى عدم إمكانية تحويل التشبيه ذي الطرفين المتباعدين إلى تشبيه بليغ فكيف بالاستعارة.

يقول الخراط:" "إن بعض الدموع تجول في عيني... ولكنّي أسرع بتجفيفها في وحشية غريبة ..."، كان هذا كلامك، في وقت من الأوقات.... وأخيرا إذا كنت قد عبرت هذا الخطاب بسلام... ووصلت إلى هنا.. فإنني أحب أن أشكرك... شكراً عميقاً.. جزيلاً.. نعم.. شكرا، عميقاً، جزيلاً.. هل تعرف أن بعض الكلمات .. تئن.. وتصرخ.. تحت ثقل ما تحمل من المعاني؟ في النهاية تقبل تحياتي، وإخلاصي الأبدي، وشوقي البالغ الحار.. وآه، على فكرة، تحياتي إلى جانيت وأسفي لتهدم أحلامها في "غرفتي الهادئة التي تقع في ركن وكركما الجميل" .. نعم، أليست الحياة.. كلها.. تقريبًا.. أحلامًا كوازيمودية مبعثرة؟"[2].

وهنا نجد الخراط يقدم دلالات مجازية مفعمة بالتجديد فالدموع تجول في عينيه، تسير حائرة لا تعرف طريقها، ثم يبدو خطابه جسرًا أو ممرًا يعبره من هو موجه إليه، يمر من فوقه بسلام، ليصل إلى ضفة المعنى لينال الثناء والشكر الموغل في عمق نفس الخراط، ويتساءل إن كان الآخر يدري أن بعض الكلمات لها أرواح وأنفس تئن وتتألم وتصرخ تحت حمل دلالاتها الثقيل، ويعبر الخراط عن أسفه لتهدم مباني الأحلام الخاصة بجانيت، هذه الاستعارة البليغة التي يرسم فيها الخراط فعل التهدم المؤلم للأحلام، الأحلام التي بنيت في خيالات جانييت.

وفي موضع آخر من الرواية ذاتها: "والصليب الداخلي ثقيل على كتفي الداخلتين المرهقتين. الطريق إلى جثتي زلق وعر الانحدار. قدماي العاريتان مجرحتان، قطرات الدم تتدحرج بمجرد أن تنز من الجروح الدفينة. وتتدحرج تحتي، لا تصل إلى قاع. قلت أليست هذه استعارات، وأماكن، ومجازات، قديمة بالية؟ لماذا تحملها حتى الآن؟

---

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 83.

[2] الخراط، حرق الأخيلة، ص 116.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قلت. قلت في العالم ألم لا يطاق حمله. هل خطر ببالك لحظة أن تحمله؟ وأنسى وجع أسناني، وأنسى مسرات بائدة بينما الساعة تدق العاشرة"[1].

إنه يعلن صراحة، فيما يُسمى بـ(الميتاسرد)، أنها استعارات ومجازات، تلك العبارات والتراكيب التي ساقها في النص السابق وعلّق عليها بوصفه هذا، قطرات الدم التي تملك الإحساس والشعور بالتحرج عندما تفتق وجه الجرح خجلى يعتريها الحياء، تتدحرج تحته ككرة لا تصل إلى قاع.. كأنها تهوي إلى ما لانهاية، يسأل نفسه عندها لم يحمل هذه المجازات كلها.. لا بدّ أنه يصنع ألمه بها، الألم الذي يستشعر ثقله في هذا العالم.. ألم المجاز الذي تبتدعه روحه الخلاقة دون غيرها من المارين على الحياة، ألم يدعُ إلى نسيان كل الآلام المادية الأخرى كوجع أسنانه..ومسراته التي بادت كما تبيد العصور.

وفي رواية (الزمن الآخر) نقرأ هذا النص: " في غرفته بالكتراكت القديم، والنيل غامض تحته، في ليلة مقمرة كأنه بشارة ونذير، كان وجع الشوق إليها يمتزج بوجع الضرس الحاد الجارح يغذي أحدهما الآخر، يضع قرص الاسبرين على الفجوة المنقورة في عظمه، ويتعرف إلى نور صوفي ممض ومَضنٍ وساطع معاً، وحيطان الغرفة المصفرة الخشنة البلاط تقول له إنّ وحشة غرف الفنادق كلها متشابهة وفراغ قلبه بالفقدان الذي لا يعرف الخلاص منه، الألم المخدر الكامن يهدأ ويتيقظ ويطعن ويخبو، وهو يتقلب في موجات البحث عن منارة ملتبسة الضوء، فنزل إلى ردهة الفندق الخاوية الخافتة، قبيل الفجر، وكان موظفو الفندق قد تركوا أنفسهم لنعاس قلق، ولكن المكتبة الصغيرة مفتوحة، فاشترى بطاقة بريدية ملونة، وكتب لها: اتذكرك، وافتقدك. وفي تقليبه الطويل لسيرة حبه معها، جاءت، مرة، حكاية الليلة التي كان القمر فيها قد شبع من فرائسه، وكانت حميا ملايين الحيوانات الصغيرة تئز من وراء الزجاج الخشن المحبب المغبش النور، وعندما أحسها تترقرق تحته بالتحقق والرضا، ونامت، لحظة بين ذراعيه، وتيقظت يقظة كاملة وعيناها ساطعتان متطلبتان، وقالت له: تعودت أن أنام بين ذراعيك. قال: هذه أيضا لا أنساها أبداً. قالت: لماذا خرجت، بعد ذلك، بهذه السرعة؟ كنت دائماً أسأل نفسي. هل كنت تخشى الفضيحة يا حبيبي؟ الفضيحة كانت

[1] الخراط، ص 39.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قد تمت، خلاص.! كان الكتاركت، ليلتها، موحشا ومليئاً بالخطر، خطر آخر، غير مفهوم"[1].

مال الخراطُ في النّص السّابق إلى التشبيهِ – والذي رُبَّما لو حذف أداة التشبيه (كأن)؛ لخلق نوعًا من التماهي بين القمر والبشارة –؛ فالقمر عنده كأنه بشارة ونذير، كما امتزجت لدى الخراط استعارة الألم الحسي بالألم المادي بين وجع الاشتياق ووجع الضرس، ومثله في صورة النور التي استعار لها الصوفية والمضض والضنى والسطوع، تمازج بين دلالات أصيلة في النور وأخرى أضافها إليه، لينطق بعد ذلك إلى حيطان الغرفة التي تشي له بتشابه وحشيتها مع وحشية فراغه القلبي الذي هو غرفة من غرف الألم والوحدة، يقلب بين كفيه ذكراه وقصته مع حبيبته تقليب الصفحات التي غدت سنيناً يقرؤها لتعيده إلى ليلة كان القمر فيها مفترساً كشف ضعف فرائسه (العشاق) تنبهه يقظتها تحته لتقول له أنها اعتادت على النوم بين ذراعيه، وتسأله عن قلقه الذي أجاب عليه في صورة القمر الفاضح.

إن البناء المجازي الذي يهتم بعملية الخلق الجديد، يفضي إلى استمرار شباب اللغة، فتغدو الاستعارة التي يخلقها صاحبها التي لا يعلمها أحد، هي ما يجعل الخلق القديم ميتًّا إذا تجمدت الاستعارات في إطار مُحدَّد ولم تكتسبْ بخلقٍ جديدٍ حياة جديدة وكما يقول (شيللي): "اللغة في الجوهر استعارية أي إنها تميز العلاقات غير المدركة قبلًا للأشياء وتعمل على إدامة هذا الإدراك أو الفهم. وبمجرد الوقت تصبح الكلمات التي تمثلها مجرد علامات لأنماط من التفكير بدلًا من كونها صورًا، من هُنَا إذا لم يأت شعراء جدد يخلقون مرة ثانية الارتباطات المتخللة، فستصبح اللغة ميتة"[2]،وهذا ما يجعل النّصَّ عبارة عن حالة تكرارية لا تحمل في ثناياه حياة، ولا تربط المتلقي فيه؛فالارتباطات المتخللة هي المادة الجديدة القادرة على بث روح التجديد وإنتاج استعارات جديدة حية.

---

[1] الخراط، الزمن الآخر، ص 26–27.

[2] انظر: عيد،رجاء،فلسفة البلاغة، د.ت،ص57ومابعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الرابع

الإيقاع

1.4 التكرار في أشكاله الجزئية (المفردة والمركبة):

يُعدُّ التكرارُ أحد ملامح الإيقاع الروائي الذي تَتَعدَّدُ صوره بَيْن التكرار على مستوى الحروف، الكلمات، الجمل، الصور، فضلًا عن تكرار المقاطع النثرية، بالإضافة إلى أن "تكرار حالة معينة في غير سياقها وفي ظروف مختلفة يضفي بعداً جديداً على النص، ويحور المعنى أو يضيف عليه أو يقلب دلالته ليقدم معنى جديداً"[1]، ويؤدي التكرار في أشكاله الجزئية (المفردة والمركبة) وظيفةً إيقاعية تبدأ من الصوت وتنتهي بالانزياح الدلالي. والتكرار بوصفه أداة تفضي إلى الشعرية " يقوي الوحدة والتمركز، ويظهر في تناوب الحركة والسكون، أو تكرر الشيء على أبعاد متساوية، وفي ترديد لفظي واحد أو معنى واحد هو الترجيع، ترجيع البداية في النهاية، ترجيع القرار في الغناء، رد العجز على الصدر في الشعر،....، والتكرار كثير الشيوع في الفن، وقلَّ ما نجد أثرًا فنيًا لا تتكرر فيه أجزاء متقاربة أو متباعدة، ومنه الترجيع المُتّسق أو الإيقاع"[2].

وفي هذا السياق فإننا نحاول تجلية مظاهر التكرار في أشكاله الجزئية بدءًا بالمفرد التي تَتَمَثل في إبراز تكرار الحرف الأبجدي في كل كلمة بامتداد مقطع كامل بحيث يساعد على تكثيف الحركة الموسيقية للغة الروائية بشكل واضح، كما يسهم في خلق قدرات صوتية موحية للحروف، وإنْ ظَلَّت إشكالية العلاقة بين الصوت والمعنى تثار بشكل واسع في اللسانيات؛ إذْ راوحت الآراءُ النقديّة في هذا الإطار بين اعتبار العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة اعتباطية وبين أن تكون ضرورية، فالأولى تعني أنه لا توجد علاقة داخلية للفونيمات بالمعنى داخل الدلالة الواحدة، وقد استند هذا الرأي على أن اللغات تتغير فيما بينها كما تتغير مدلولات الكلمات بتغير الزمن، ويمكن أن تَنْتَجَ

---

[1] الشوابكة، محمد علي: السرد المؤطر في راوية النهايات، البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان، عمان، ط1، 2006، ص 53.

[2] غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1993م، ص 26-27.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الدلالة ذاتها عن فونيمات أخرى[1]، أمَّا الثانية فترى أن الارتباط بين الفونيم والمعنى هو ارتباط ضروري، لكنَّه ارتباط يقوم على تجاور، أي على علاقات خارجية، فإذا ظهرَ ارتباط يقومُ على تشابه ما فهو ارتباط عرضي يظهر في مجموعة مُحددَّة من الكلمات،[2] وبين هذين الرأيين يؤكد (تشيتشرين) أنَّه يجب أنْ نعترفَ بضرورة تبيان الرابطة بين معنى الكلمة وشكلها الصوتي، فالقوة التعبيرية للكلمة لا تنحصر في دلالتها بل يدخل في ذلك شكلها الصوتي أيضاً، وللتكرار الصوتي دوره في كشف هذه القوة.[3] وتطلق (سيزا القاسم) على العلاقة بين الحرف والمعنى مصطلح (الإصاتة) أو (المحارفة)، وهي ظاهرة من شأنها أنْ تولد وعيًا قويًا بالكلمات، بمادّيتها، وتعطيها بعدًا فيزيقيًا[4]، أمَّا الخراط ذاته فيرى أن هذه الظاهرة ما هي إلا محاولة لعبور الفجوة بين الموسيقى كصوتٍ، وبين الدلالةِ اللغوية، ودمجهما معًا[5].

فنجد عند الخراط:

" الشمس تكسر الحبوس، ساطعة سوداء السنى، سقطت سدود السجن، الغسق العابس والسدف الدامسة قد انحسرت الساعة، وهواجس السراب مطموسة، موسيقى نواقيس المسرة تنسدر على سهول شاسعة، أي إيزيس، يا سلطانة، ها قد استجبت للاستنجاد، أساور النحاس لها وسواس على الرسغين والسلاسل تميس على الانسكاب المسبوك، انسدال الساتان الناعس من على الساقين المسحوبتين اللتين تتوسان وتتسابان من مسكته المستحكمة يستطلعان ويستصرخان ويستهولان السكرات المستمرة، تسديه سنابل جسمها، سائغة، فيستطعم السلافة إذ تسيل ويستاف النسيم ، مستطيرة وسعار التمريس

---

[1] دي سوسير، فرديناند، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح الفرمادي وزميليه، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1985م، ص 113-117.

[2] ياكبسون، رومان، ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1994م، ص 72، 95-98.

[3] تشيتشرين، أ .ف، الأفكار والأسلوب- دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت، ص 45 ، 50.

[4] القاسم، سيزا، آية جيم، ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عدد 11، 1991م، ص 121، 131.

[5] الخراط، إدوارد، الحساسية الجديدة، ص 29.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على ملاسة السمرة الممسودة، يتلمس السحاب المتسلسل السقوط، ويسوخ السهم مغروسا في مرساته الأسيلة"[1]

يظهر تكرار حرف السين في النص السابق جليًا لدى أي محاولة للقراءة؛ إذْ وبشكلٍ إحصائي تكرر وروده ستاً وثمانين مرة في مئة وكلمتين، وهو لا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال وروداً طبيعيًا أو عَفْوِيًا خالصًا مهما كانت سعة معجمية الكاتب؛ إذْ تظهر الصّناعةُ الظاهريّةُ في النّصّ السّابق من خلال تعمد الاتكاء على ألفاظ تحوي حرف السين على الرغم من أحقية رديفها بالمكان منها في بعض المواقع، مثل(سوداء/ رمادية، الناعس/ الناعم، المستحكمة/ المحكمة، التمريس/ التعويد، يسوخ/ يغور، أسيلة/ناعمة) ففي جملة (ساطعة سوداء السنى) التي هي صفة للشمس جاء اللون مفاجئًا؛ إذ إنَّ اللون الحقيقي للسنى المصوّر هنا هو الرمادي على أكثر الألوان قتامة؛ إذ لا يصل ضوء الشمس بأي حال من الأحوال إلى السواد حتى وإن علق بمحور سيره مهما علق؛ فصورة خيوط الشمس الداخلة إلى (الحبوس) من بين قضبان النوافذ الصغيرة التي تخترق ظلمة السجن تكون في أقسى ما تكون رمادية. ثم (السلاسل تميس على الانسكاب المسبوك)، هذا التداخل اللفظي الذي جاء نتيجة تكرار حرف السين أخرج القارئ إلى إيقاع يشبه الأحجية الصوتية، فانشغل عن المعنى والصورة وغرق في الصوت والخشية من الخطأ في لفظه، ثم دفعه ذلك إلى تكرار القراءة مرة أخرى ليستوضح الصورة من جديد، فيجد متانة الصياغة والصناعة التي لا تفصح عن نفسها بسهولة من القراءة الأولى، فالألفاظ المدرجة وإن بدت مُتكلّفة في ظاهر السياق إلا أنها مُحكمة الوجود في النص إذا ما رسمنا حقيقة الصورة.

إنَّ الدلالةَ الصوتيَّة لحرف السين تنسجم بهمسها مع بعض الكلمات التي وقعت فيها تلك المحارفة، تنسجم مع سكون المشهد وسريته وهمسه، فضلًا عن امتداد الصورة مع امتداد الصوت المهموس، وما يتركه هذا الامتداد الصوتي من سكون مقلق ولون حزين. ويلاحظ هُنا– بحقّ – أنَّ ثمَّة انزياحًا بَيْنَ توظيف هذا الصَّوْت وبين دلالات السّياق وإن كان العنوان مناسبًا لبنية الكلمة، مهما يكن، فإنَّ ذلك يعد مظهرًا من مظاهر الشعرية، إنَّنا حين نطرح التساؤل بعفوية خالصة حول مدلولات الصوت

[1] الخراط، الزمن الآخر، ص 167.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحسيَّة يتبادر إلى ذهننا في اللون السواد، وفي الحركة السّكون، وفي المكان السّجن، وفي الضوء السنى، وفي الوقت السّنين، وفي الحلي السّوار، وفي الخمر السُّكْر، هذا كله إيحائي يفرضه التكرار الصوتي للحرف فيستجر الذاكرة اللفظية للتنبؤ بالكلمات.

وفي موضع آخر من الرواية ذاتها: "والأصفاد تعصر حشو الأشواق وصبب سورة العشق، الصبار الصلب مغروس في صلصلة الصرخة التي تصب بالصبوات والصبابات وتسقط شظايا وشواظا، شقوقها منشعبة في شفق سماء مشفية على السقوط، عطشان ما أزال أسير في صحراء تصوّح العظام حتى الصلب المكسور، وليس ثم سلافة للصديان الذي يصطلي بصهد الصهباء المنثالة في قفص الصدر الموصد"[1].

وهذا المقطع من الرواية ليس بعيدًا من حيث الموضع في الرواية عما سبق اقتباسه، وهو ما يظهر أنها حالة توقف فيها الخراط مع الألفاظ مليًا وغلبت عليّه فكرة البراعة المعجميّة التي رُبَّما غابتْ في مواضع كثيرة من الرواية ذاتها ومن أعماله الأخرى، ويطالعنا المقطع السالف بتكرار لحرفي الصاد والشين – على رجاحة تكرار الصاد– فكلمات مثل: صلصلة/ والتي هي في معناها المعجمي تعني: صوّت صوتًا فيه ترجيع، يقال صلصل الجرس، وصلصل الحلي، وصلصل الرعد، وصلصل فلان: تهدد وأوعد[2]، لا تنسجم مع ما يليها من فعل وهو (تصب) إذ ليس من سمات الصوت أنه يصب، بل يُسمع أو يُثير أو يُفزع، وهو ما ينسجم مع ما يتبع من صبوات وصبابات، تحتاج لما يثيرها، وقد كان الخراط متقنًا في هذه الوقفات المعجمية ولا أخالها كانت عفوية خالصة، إذ تؤكد دقة اختياراته هذه الألفاظ المشتركة بتكرار الحرف عودته للمعجم أو وقوفه ملياً مع ذاته المعجميّة قبل إنطاقه تلك المقطوعة الروائية التي تبدو معلقة في النص مختلفة في الشكل تستوجب اختلاف الوعي لدى المتلقي وتشي بخصوصية ما لدلالات تلك الأصوات التي أفردت لها تلك المقاطع.

وقد لا يتجاوز التكرار حدود المقطع الواحد، حيث تأخذ كلمة بعينها في الظهور والعودة مرارًا، تتخذ حينًا موقعًا تركيبيًا متماثلًا، وقد تسلك مسارا حرًا حينًا آخر؛ في

---

[1] الخراط ، الزمن الآخر، ص 165.

[2] أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، دار المعارف، ط2، ص 546.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذه الحالة "يتزايد الأثر الصوتي/الحسي للتكرار، كما يصبح إدراكه أمرًا متاحاً أمام أي قارئ، وهذان أمران لا يتوافران على هذا النحو في حالة التكرارات المتباعدة (والمنوعة أسلوبيًا) للحكايات أو العبارات ؛ فتكرار الكلمات بشكل متراكم داخل المقطع السردي الواحد يدفع بالقارئ بعيداً عن منطق الحكي/ السرد"[1]يقترب به من شعرية القصيدة ، فالكلمة المتكررة – في هذه الحالة – تصبح مشدودة إلى رنينها الصوتي ، والى قيمتها الدلالية في الوقت نفسه؛ هذا الجدل المستمر –باستمرار التكرار– يظل يراود الإمكانيات الصوتية والدلالية المتاحة للكلمة المتكررة، ويسعى إلى تفجيرها واكتناهها. وباستمرار التكرار داخل المقطع السردي تستمر المراودة والسعي والبحث، وتبقى الكلمة مبعث حيوية وتجدد.

ومن الأمثلة – كذلك– على تكرار الكلمة(المفردة) داخل المقطع السردي ما ورد في (رامة والتنين):

"...وسمعت أصواتك التي لا عداد لها ، صوتك الطفلي الصغير الحجم وأنت تخافين الظلام، صوتك شاكية تطلبين النجدة بيأس في ليل وحشتك الذي يشغل بؤرة النهار كلها لا شرخ لها، وصوتك صلبة لا تكسرها ضربات تفلق الصوان وصوتك العلمي الذي تصرفين به الأمور بين العمال والأعمدة والصروح والأوراق، باعتداد بالذات لا حس فيه بالذات ولا بالآخرين، صوت التعامل محسوب الدقات/والأدوات والأشياء ،وصوتك عاشقة تتوفز الرجولة في حضنك وتطعن، وصوتك الشهواني يتقطر بأنوثة خالصة ليس فيها إلا سيولة الجسد النسائي المسكوب من غير قوام، صوتك الأجش فيه بحة، وصوتك الحالم الذي يأتي من عالم كله موجة واحدة يانعة قمرية رقيقة الاخضرار ليس لها حدود، وأمسكت بوجهك وأنت تصرخين صرخة الشبق والفرح وقلبت شعرك وشعب البرق ساطعًا في قلبي، وأنت تهتفين هتفة الألم والنشوة، ووقفت جامدًا منحي الرأس ولكن لا أرجع أمام صوتك العدواني الشرس، وانحنيت كلي نحوك أحاول أن أنقذ من حاجز صوتك اللامبالي، وسمعت صوت اكتئابك وشقشقة نبرات سعادتك في حفيف فجر يهتز وينشق عنه قلب العتمة والعزلة القابضة، ولم اصدق

---

[1] بوتور ،ميشال:بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد انطونيوس، منشورات عويدات ،بيروت، ط2، 1982، ص101.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

صوت الرضى والتسليم والعينين المسدلتين، إلا عندما أعطيتني يديك كأنك تهبيني كل شيء..."[1] فالقارئ يواجه حضور كلمة معينة مكررة هي كلمة (صوتك/صوت) فهي تتكرر في ثنايا كل جملة ، وكل تكرار لها يزيد من الإحساس بوجودها لتؤلف بذلك شكلها الطباعي. فكل مرة ينتظر القارئ مع بداية كل جملة ظهورا لكلمة (صوتك)حيث يأخذ(ميخائيل)في تعداد أصوات(رامة)اللانهائية التي سمعها، فكل جملة من المنتظر أن تقدم صوتا مغايرا من أصوات(رامة) تبدأ به باعتبارها بدلًا أو عطفًا ، أي واحدًا من كل أصواتها.

وفي اللحظة التي تقصر فيها الجملة يأتي سريعًا (صوتك الأجش فيه بحتة) لتظهر عند هذه اللحظة الكلمة المكررة لتزعزع اطمئنان القارئ وألفته بالكلمة وموقعها، وتتراجع ثقته عندما يفاجئ بها في مواقع تركيبية مختلفة: موقع الإضافة (أمام صوتك اللامبالي)، والمفعول به (وسمعت صوت اكتئابك..لم اصدق صوت الرضى) ليقف القارئ عاجزاً "عن تحديد اللحظة التي ينقطع فيها ظهور هذه الكلمة، وتتوقف عن التكرار؛ في كل هذا يكون القارئ ـ والتركيب أيضًا ـ مشدودين إلى سلطة الكلمة المتكررة ينجذب إليها، يندفع وراءها، ينتظرها، تراوغه حينا ثم تأتيه، وأخيرا تختفي فجأة دون أن تغيب عن وعيه من شدة الألفة الناشئة عن التكرار"[2]، ويُظهر التكرار لمفردة "صوت" انجرافًا إلى الأنثى، ليصل حدَّ الشَّبق؛ فالتعويل على التكرار أحيانًا بإنَّ المكررات تشكل هاجسًا أو أرقًا للراوي، أو معاناة يعاني منها ويحاول أن يبرزها في حروفه من خلال إعادتها أو تكرارها في نصّه بطريقة غير مباشرة.

وقد تعددت في روايته (الزمن الآخر) تلك التكرارات الإيقاعية للحروف وسنورد هُنا مقطعًا تكرّر فيه حرف الهاء: "تنهمر هبات الوهج من مهجتي وتهمى في غير هينة، همس السهوب إليّ ليس تلهية عن الهوان وليس فيه نهى عن النهار. تهب أهوية الشهوة ويهج اللهب –الهيام حتى التهلكة وينهض المهر بين النهدين تحت هدهدة الهدب المتهدل ويهوي في الهوة في هيجاء الوله، هتكت المهرة الهاذية بالهوى حتى

---

1 الخراط، رامة والتنين:ص318. ص319.

[2] زيولكوفسكي،تيوديو: أبعاد الرواية الحديثة، ترجمة إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1994،1،ص237.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الانهيار ولكن الهمزة هادئة قائمة غير مهلهلة ولا صهد الهوب قد هجع. لا هزيمة هناك ولا زهو التيه بل تهاويل مهدورة. اللهفة تهويمات مهيضة والبهاء جهومة، هسهسة تهجد الجسد هفهاف وهديل اللهج باسمك لا يهدم قهر العالم بل ينهال عليه الهدد، ولكنه لا يهاوده ولا يهرب من المواجهة، اهتاف المهضوضين طوال الدهور ليس إلا تهتهة هجينة أمام هزيم رعد الهول؟ اهنينهم هباء؟ أهدير الهلع مهصور؟ بينما الأوهام تهدده، ماذا يهم التأوه أما الهولات الشائهة؟ ما همهمة الأنهار وهجس الزهور. لكنها لا تهدأ ولا تستنيم"[1].

فتكرار حرف الهاء في المقطوعة السابقة واضح، تتفق الحالة التي ورد فيها مع تلاها من مواقف في الرواية ذاتها، نستشعر أنه يلجأ إليها كتورية لفظية لمعنى جنسيٍّ خالص، تخفف من وقع الصورة وحدتها بالانشغال باللفظ بديلًا عن خطوط الصورة الفاضحة. ويشكل صوت الهاء الحلقي الأسفل العميق في المقطع السابق دلالة صوتية تشير إلى أنفاس الراوي اللاهثة ولهفته وولهه، وهواجسه الداخلية وهمهمات الألم والهذيان والوهم والآهات والأهوال، ويمثل الارتكاز إلى التكرار في صورته الجزئية تلك بعدًا موسيقيًا للغة من حيث الطاقة النغمية التي توشّح النص بشكل من أشكال الأحجية الصوتية، التي تتحدى مخارج الحروف لدى القارئ وتستفز قدرته على القراءة، ولعلّ ذلك التكرار في صورته تلك نزر يسير في الروايات العربية بوجه عام بحدود اطلاعي المتواضع.

2.4 التكرار في صورته المركبة :

تظهر جمالية النص الروائي عبر عناصر وبنى تتكشف ما بين الحين والآخر في ثناياه متناسقة ومتآلفة مع غيرها لتكون النص مرة أخرى وصولا إلى بناء روائي كُلي متسق ومنسجم، والنّص السّردي عندما يستند في بنائه إلى التكرار ،فإنَّه ينظر إلى غايات لا تقف عند إحداث تماثل أو تناظر بين وحداته."انه ينشد الاختلاف والتنوع والتعدد من خلال المتماثل والمتشابه، ففي الوقت الذي يضمن فيه تكرار العناصر المتماثلة ترابطا وتلاحمًا لأجزاء النّص، إذْ به يعلن اختلافًا ينبع من عدم

[1] الخراط، رامة والتنين، ص 74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تماهي هذه العناصر وظيفيًا ، حيث تكون محاطةً بسياقٍ مختلفٍ ، حتى ليبدو الأمر في نظرِ البعض – غير متعلق بذات الحدث الخطابي واعتباره حدثاً تردد عدة مرات عبر الزمن"[1]وما ذلك إلا لأن الزمن الخطي لا يقبل التكرار لما فيه من إعاقة لاستمراره وتواصله ، ومناهضة لتقدمه بإحالته إلى ماضيه ورده على نفسه، وعكس اتجاهه؛ وعلى هذا فان السرد– باستخدام التكرار– لا يتخلى عن بناء الاختلافات والتباينات في الوقت الذي يقاوم فيه التواصل الزمني.

ومن الأمثلة التي توضح تقنية التكرار على مستوى الصورة المركبة ما ورد في رواياته(رامة والتنين، ويقين العطش، والزمن الأخر) وما قالته رامة عن علاقتها بأستاذها الأمريكي في الجامعة، وهي حكاية لا تختلف عن الحضور في أي من رواياته السابقة:

نموذج أ_ "....قالت له: لم يكن في حياتي إلا رجل واحد ، هو من عرفت.كنت تلميذته . خطبني ولم نتزوج. حكيت لك قصته بالتفصيل، أليس كذلك؟ هو الحب الحقيقي، الأول، دعك من الزواج.لم يكن هذا حبا. أما هو فشيء آخر، قضينا في السرير أسبوعًا كاملًا، لم نخرج من البيت، بل كنا نأكل بالسرير"

(رامة والتنين) ص238.

نموذج ب_ "كان أول من أحببته، بعد نزوات بنت الثانوي طبعًا هو أستاذي في الجامعة...كان أمريكياً، يحاضرنا في الجامعة ، معارًا عندنا لفترة سنة، وعضوًا في بعثة متحف بروكلين ، ولم يكبرني إلا بسنوات قلائل، طويلًا، لوحت شمس (الأقصر) وجهه، لحيته خفيفة وكاملة.....نشر هذا العام كتابه عن/الآلهة موت زوجة أمون، ومعبدها العظيم المبنى على نفس محور معبد أمون..ولكنه عندما سافر أول مرة، كان تصل منه يوميا رسالة كل يوم، وأحيانا رسالتان أو ثلاث رسائل.صدقني رجعت إليها أخيراً بعد انقطاع طويل .لم أكن أطيق أن أعود إليها. احتفظ فيها في صندوق خشبي، ليس تابوتا، لكن علبة كبيرة للزينة...نهايته خطبني ريتشارد في نهاية السنة، كان مجنونًا، لأنني كنت فعلاً متزوجة، كنت انفصلت عن زوجي الأول، صحيح، كما

[1] ناداف، ساندرا: الزمن السحري وجماليات التكرار،ترجمة :محمد يحيى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج13،ع 1،ربيع 1994،ص91.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تعرف، لكن كنت مازلت متزوجة عندما جاء للبيت يخطبني وهو يعرف... وأمضيت معه أسبوعاً وهو أسعد أيام حياتي، أسبوعا لا نعرف إلا أحدنا الآخر ....لم نكن نتعب من صنع الحب، ونأخذ طعامنا في السرير، دون لحظة ملل واحدة...

قالت في نوع من الحلم الأسيان: لا شك انه يمقتني الآن.

قال، مأخوذاً :لماذا؟

قالت: عندما عاد وجد كل شيْ قد انقلب عليه. أوقفت أعمال البعثة الأمريكية، وانقطعت المحاضرات ، طلبت منه السلطات بأدب وحزم، مغادرة البلاد . كان هذا أيام دالاس والأزمة بيننا وبين أمريكا، ولم أره بعد ذلك. وجاء الطلاق."

(رامة والتنين:) (ص285-287).

نموذج ت_ "...وكان على النسخة إهداء كبير الخط،بالانجليزية:"لك دائما...ريتشارد"ويتذكر ، دون أي انفعال تقريبا، قصتها القديمة، التي روتها له، قبل أن يعرف أنه يحبها، وأنها تحبه عن هذا الأثري ...وقالت إنَّها /قضت معه ستة أيام لم يغادرا الفراش، ثم طرده عبد الناصر من مصر، وكان يكتب لها كل يوم خطابا ، ثم انقطع. وقد عاد الآن يدرس في الجامعة الأمريكية في القاهرة. وقد ناقش معها بعد ذلك، الدلالة الإشارة للأيام الستة..."

(الزمن الآخر): ص297-298.

نموذج ث_"...قالت له:ليس في حياتي إلا حبان اثنان، حقيقيان.واحد مع خواجا، ريتشادرد أنت تعرف الحكاية، قلت لك عنها..."

(الزمن الآخر): ص387.

نموذج ج_" ...قالت له أن ريتشارد، بعد صمت سنين طويلة، أرسل لها بطاقة في رأس السنة ،من كلمتين"الشوق إليك" فقط. قالت بنوع من التأمل، ورجع الحنين:أول مرة يكتب منذ عشرين سنة!"

(الزمن الآخر): ص456.

نموذج ح_"..قال:هذه القصص،والحكايات التي روتها لي _لي _ أنا بالذات !/ عن فحولتها الشبيقة ، عن غلمتها القوية ، تلك الأيام الستة الشهيرة التي قالت أنها قضتها في السرير مع صديقها الأمريكي ..."

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(يقين العطش): ص.16.

نموذج خـ " ... قالت عنه أنه أحد اثنين تركا أثرا لا يمحى في حياتها. في ذلك الأثري الأمريكي من جامعة ماساشوستس ، الذي قضت معه ، أيام الصبا القديم، ستة أيام بلياليها في السرير(كما كانت حكت له من زمان)...وقالت له أنها تحتفظ في مئات الخطابات التي كتبها لها – زمان –... هل كان جون يحس – أم يوقن – أن ثم تلك الرابطة بينهما، هما الاثنان؟ هذه الرابطة المتلبسة بين الاثنين عشقا امرأة واحدة... قال :لم استطع أن أعقد معه لا صداقة ولا ألفة ولا أن اطمئن إليه حتى..."

(يقين العطش):ص.180-181.

فالنصوص السابقة تكرر الحكاية / سرد الحديث عن علاقة الحب الأولى في حياة رامة مع أستاذها في الجامعة، وذلك في سبعة مواضع ذكرتها النماذج السابقة، موزعة بمعدل موضعين إلى ثلاثة في كل رواية (مرتين في رامة والتنين، ثلاث مرات في الزمن الآخر،ومرتين في يقين العطش)، إنها حكاية مكررة في كل مرة ،يدركها السرد ،بل ويقول صراحة _ في أكثر من مرة _أنه يستعيد شيئًا محكيًا قديمًا.

وقد تضمن التكرار في النصوص السابقة عددًا من العناصر المتشابهة فيما بينها، ومن المتشابهات: الحب الحقيقي الأول في حياة (رامة) كان لأستاذها (النموذج أ، ب)، كذلك هو أمريكي يدرس الجامعة:(نموذج ب،ج،ح،خ)، ومختص في علم الآثار (نموذج ب،خ) وأسمه ريتشارد(نموذج ب ، ت،ث،ج) ،وطوال فترة إقامته معها لم يخرجا من البيت ، وبقيا يمارسان الحبَّ في السرير بلا تعب(نموذج أ،ب،ت،ح،خ).

لكن وعلى الرغم من المتشابهات السابقة إلا أن التكرارات كانت لا تخلو من بعض الاختلافات، التي لعلَّ مَرد ظهورها هو ظهور عناصر جديدة غير موجودة في تكراراتها السابقة، وكأنه يريد في هذا التكرار إحداث تغييرات تخالف أو تغاير ما أعلن عنه في مواضع سابقة.من مثل :في النموذج(أ ،ب) تقضي (رامة)مع (ريتشارد) أسبوعا كاملا ، لم يغادرا الفراش ، بينما في النماذج (ت ،ح ،خ) قال أن هذه المدة ستة أيام وليس أسبوعا، وفي النماذج (ب ، ت ، ث ،ج) تعلن أن أستاذ رامة الأمريكي هو ريتشارد بينما في النموذج (خ) اسمه جون .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من جهة هذا كله نوع من إيقاع الأحداث إنه تكرار الحدث والتوقيع على ثيمة الجنْس الهاجس والزواج الشكلي، التوقيع هُنا على تكرار القيم الماديّة وغياب الضوابط التي تحكم سلوك الأفراد وتنظم حياتهم لتسير بطبيعتها الصحيحة خالية من أي اختلالات أخلاقية.

ومن جهة أخرى تحمل التكرارات أحيانًا _ الاختلافات والتشابهات _ إضافات جديدة وتفسيرات أحيانًا وتوضيحات لما مرّت عنه سريعًا فيما سبق؛ فالنموذج (أ) لم يتحدث عن الحب الأول والحقيقي في حياة (رامة)بالتفصيل (كنت تلميذة، خطبني، لم نتزوج) ، ليأتي النموذج(ب) ويعطينا تفصيلا أكثر عن شخصية الحبيب، واسمه، وجنسيته، وملامح وجهه ،وعمله، وسبب استحالة الزواج بينهما، كذلك فشخصية(ريتشارد) في النموذج (ب)والتي اضطرت لمغادرة مصر أيام عبد الناصر وانقطعت أخبارها ورسائلها والواردة (في رامة التنين)، تاتي النماذج(ت ، ج) في رواية الزمن الآخر، وفي النموذج (خ في رواية(يقين العطش)، وبعد مرور السنين يكشف لنا النص عن عودة (ريتشارد) إلى مصر ودراسته في الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ولقائه (رامة).

فالملاحظ أن نماذج التكرار السابقة وأن كانت تحمل اختلافا في محتواها وصياغتها ومنظورها أحياناً فإنَّ التشابه يبقى الملمح الأبرز رغم التغييرات والتحويلات والإضافات التي تضل الحكاية محتفظة بأوضح معالمها.

ونأخذ من روايته رامة والتنين تكرار تركيب ألفاظ (الحياة، الحقيقة)، فنجد أن لفظة الحياة مركبة تتكرر بصور متعددة في مجمل صفحات الرواية: " الحياة الحقيقية، هي الحياة وحدها الحياة، من أصل الحياة، بل هي عرامة شوق للحياة، متوفز بالحياة، وأقرب إلى ينبوع الحياة، وتدفق مياه الحياة، هي لعبة الحياة، انطلاق الحياة لا يكاد ينفد، نظم الحياة التي تتقوض، وفي الهجوم على الحياة، مجرد فعل الحياة، توشك الحياة كلها، في طلب الحياة، أحس حياة جديدة، ألا نقع في الحياة، إيقاع الحياة نفسها اليوم" [1]، فضلاً عن مواقع كثيرة لا يسهل إحصاؤها للتراكيب التي وردت فيها كلمة

[1] الخراط، رامة والتنين، ص 6، 7، 11، 13، 15، 16، 18، 20، 21، 24، 25، 26، 27، 127.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحيـاة، مـضافة أو موصـوفة، وهـو مـا خلـق إيقاعًـا يـوحي بتعلـق الخـراط بالحيـاة، واضطرابه فيها بين أحوال متنوعة، فلها من الصفات مثل: الحقيقية، جديدة، ولها من الخـصائص والأدوات مثـل: شـوق، ينبـوع، ميـاه، لعبـة، انطـلاق، نظـم، فعـل، طلـب، إيقاع.

إن تكرار التراكيب المسندة إلـى لفظ مـا يـدلُّ علـى أهميـة هـذا اللفظ، كمـا أنـه يعطـي اللفظ معنـىً آخر وصـورة أخرى في كل سياق جديد، ليضعنا فـي النهايـة أمـام إيقاع مركب من خلال تكرار اللفظ وصفته أو ما أسند إليه.

إنّ التكرار يدعم شعرية النص الروائي ويمنحه شاعرية شفافة، إذ يجعل الخطاب السردي يعانق الخطاب الشعري[1].

أمـا التراكيب التـي وردت فيها لفظـة الحقيقـة فنجد:"إيمـان ينكر كل الحقائق وكل الوقائع، ولكنـه حقيقـي، حقيقـي بمعنـى آخر، ولكن أحس بالحيـاة الحقيقيـة، أنـت الحقيقـة موجودة، عذابها حقيقي، وأنها حقيقة، حقائق جيدة ومجددة، أين الحقيقة، ما الحقيقة"[2]

إن مـن وظـائف هـذا التكـرار توليـد الإيقـاع لإبـراز قـيم شـعورية ولتحقيـق أبعـاد جمالية، كما يعبر هذا التكرار عن رسوخ التركيب في نفس الكاتب، وهذا الإيقاع الذي لا يستلزم وزنًا شعريًا بل تأتي شعريته في خلق حليٍّ تطوق اللفظ في كل تركيب يتكرر فيـه فيعطيـه دلالـة جديدة ولونًـا جديدًا وقوةً جديدة؛ فالحقيقـة عنوان رحلـة بحثـه ومحـور تساؤلاته وآمالـه وثورتـه. مرة يثور عليها فيرفض ما هو موروث منها، ومرة يشير إلـى معنـى آخـر لهـا، ومرة يحسها، ومرة يجسدها، ومرة يضفيها سمة علـى عذاباتـه، ومرة يتساءل عن مكانها، وأخرى عن كنهها.

3.4 الإيقاع على مستوى المكان والزمان والأجواء العامة:

يمكن القول إن أهم المداخل إلى عمق النص السردي يتمثل في مدخلي المكان والزمان فهما مفتاح قراءة النص الروائي، لما يشكلان من روابط مع مكونات النص

---

[1] البارودي، محمد، سحر الحكاية (المروي والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري)، مركز الرواية العربية،ط1، 2004، :74.

[2] الخراط، رامة والتنين، ص5،6،7، 8، 11، 19، 23، 24، 39.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأخرى كالشخصية والمضمون، ولما لهما من أثر في تشكيل الصور التي يتألف منها العمل الروائي برمته، فهما يعطيان مؤشرًا يرسم الخطوط العريضة التي تفضي إلى خلق الجو العام للراوية؛ إذْ تحضر في ذهن المتلقي صورة المكان وعلامات الزمان حين يشرع بقراءة النص فتنقله نقلًا وجوديًا إلى أجوائها ليتمثل حالة النصّ العامة قبل الخوض في تفاصيل المضمون واللغة.

إن الفصل بين عنصري الزمان والمكان يُعدُّ أمرًا شكليًا بغرض الدرس المنهجي، نظرًا لارتباطهما ارتباطًا كليًا في النص الروائي، فالحدث لابُدَّ أن يقع في مكان معين وزمان بعينه، فالزمان والمكان إذن عنصران متلازمان متداخلان.

إن البنية السردية تتحدد بإيقاع الزمن في فضاء المكان كما تتشكل بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها ونسيج سردها اللغوي، ثم أخيرا بدلالاتها العامة النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعا[1].

وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإنَّ المكان يظهرُ على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه؛ فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان، حيث إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسّي، ومن هنا ندرك ترابط الزمان والمكان فالمكان ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف بينما يرتبط الزمن بالأفعال، وأسلوب عرض الأحداث هو السرد.[2]

إن شعرية الزمن الروائي تقوم على تغيير حركة الأحداث بين التقديم والتأخير والحذف والتضمين، ولا يعني أن يكون الزمان عنصراً من العناصر البنائية في النص أن تكون دراسته مشابهة لدراسة بقية العناصر كالمكان والشخصيات إذ من الصعوبة

---

[1] قاسم، سيزا: بناء الرواية ،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص76 1.

[2] انظر رأي جيرار جينيت، العالم، محمود أمين: الرواية بين زمنيتها وزمنها "مقاربة مبدئية عامة" مجلة فصول القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بمكان دراسته بشكل جزئي، إنما ضمن كلية العناصر التي يرتبط بها وخصوصاً المكان.[1]

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن "العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص الفني، ليست بذات أهمية، لأن وظيفتها لا تنحصر في تحديد المكان حسْب، وإنَّما الأمر المهم بخصوص المكان هو تعريضه لآليات الانزياح والانكسار، وتلك استراتيجية النّاص في تفتيت المكان الواقعي/ الثقافي، وامتصاصه وإنتاجه بصورة النصي بنكهة خاصة ومتميزة كنتاج مركب لتشابك الأبعاد البنيوية والدلالية، والرمزية، والإديولوجية، فضلاً عن البعد الجغرافي الذي يعمل لتنظيم خيال القارئ وترتيب معطيات تصوره" [2]

لا بُدَّ من الإشارة إلى أن الحديث عن إيقاع الزمان والمكان في الرواية يأخذنا بشكل تلقائي إلى كشف حركة الأحداث ورصد حركة الشخصيات عبر الأمكنة والأزمنة فضلا عن أهمية رسم الهيكل المعماري للمكان .

وإن ما أطلق عليه (اتحاد الزمان والمكان في روايات الخراط)، يشكل حالة خاصة للشخصية؛ إذ يظهر انتقال الشخصية ويصور حركتها من مكان لآخر ومن زمان لآخر، مما يستوجب بالضرورة خلق إيقاع خاص بالأحداث التي تطرأ على حياة الشخصيات نتيجة لهذا الانتقال.

وبناء على ما تقدم فإننا سنحاول الكشف عن إيقاع المكان والزمان في روايات الخراط من خلال إيراد بعض النماذج لحركة هذا الإيقاع التي يمكن أن نستشفها من تصريحاته بأسماء الأمكنة وأرقام التواريخ التي ظلت مرافقة لأسلوبه السردي في إنتاجه الروائي.

في روايته (الزمن الآخر) يقول: " عندما التقينا صدفة في محطة مصر عند شباك الدرجة الأولى اكتشفا أنهما يأخذان قطار الصعيد نفسه، قال لها: إنه ذاهب إلى أخميم في مهمة يومين ليكتب تقريراً عن ترميم جدران المعبد الذي اكتشفته بعثة جامعة

---

[1] القاسم، نفسه، ص 76.

[2] حسين، خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مجلة كتاب الرياض، ع 83، 2000م ، ص 77.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

موندوسوتا، أما هي فستنزل في المنيا... تراجعت أعمدة المحطة وجدرانها كأن المحطة كلها خاوية، لم يبق فيها أحد، خفت لغط الناس وطنين القطارات الواقفة وصفيرها المفاجئ وهبت حوله أنفاس العراء والوحشية وهي تقول بمرارة هادئة: إنها قد ضجرت من السفر المستمر وهذا العمل لا يصلح لي ولا أحبه... وعندما وصل إلى داخل القطار كانت قد اتخذت بالفعل مقعدها في مقدمة العربة... ولم تنظر إليه ولماذا كان ينبغي أن تنظر إليه... في المحطة كان قد عصف به سراب خاطف... إنهما سيجدان أحدهما الآخر مرة أخرى، وسيعرف كما عرف مرة ومرة وبلا نهاية معنى القرب منها في القطار الضارب في ليل الصعيد وذراعه حولها في نصف ونصف التيقظ... جلس في مقعده وراءها بعده صفوف ولم تستدر بالنظر إليه مرة واحدة... ونامت طوال الليل بجانب الغرباء، وفي الفجر رآها تعود من حمام العربة وقد غسلت وجهها، وعيناها منتفختان قليلًا من النوم... ونزلت في المنيا"[1].

ثم ينقطع المكان والزمان في سرد الخراط بعد نزولها في المنيا ليصبح السرد منقطع الزمان والمكان تدور فيه حوارات مع الذات ومع رامة، ولقاءات لم يعرف كيف تشكلت وأين تشكلت ملأى بالأحداث وتقاسيم الصور الحسية وأسماء الشخصيات واسترجاعات الماضي؛ إذ يختلط المكان القديم مع اللامكان، والزمان القديم مع اللازمان[2].

إن هذه الأمكنة المتعددة التي ذكرها الخراط في بداية سرده لتلك الرحلة مع رامة تفتح أمامنا باب النّص من محطة مصر التي تثير إيقاع الضجيج والفوضى وسرعة الحركة واللهفة، فضلًا عن التعب وأعباء السفر، وهي ذاتها التي تنشئ لدى المتلقي أولى معطيات الصوت الخاص من خلال استشعار صفير القطارات التي ما تلبث أن تكون المكان الآخر الذي صور الخراط فيه جلسته وجلسة رامة بإيحاءات شرقية الطابع لجلوس رامة ونومها بين الغرباء في مقعد بعيد عنه على غير العادة يوحي بالمسافة النفسية الفاصلة بينه وبين رامة، والتي ظلت هائمة في زمان الرحلة الذي يستوقفه

---

[1] الخراط، الزمن الآخر، ص 10-11.

[2] المرجع نفسه، ص 11-15.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفجر حين رآها عائدة من الحمام، لتنزل في المنيا... المكان الآخر الذي ينقله الخراط أول الصعيد.

ثم ينتقل الخراط عبر السنوات بعد انقطاع حواره السابق برامة ليقول: "كانت السنوات يحسها بين أصابعه، ضعيفة هشة النسيج، اصفرت أطرافها، ونالها عطب هين جاف كأنه قد احترق قليلاً في هذه البرية الموحشة التي تهب عليها رياح البحر، رمالها مبتلة قليلاً من ندى النجوم المغلقة السوداء، يؤرخ تلك الليلة في الرابع والعشرين من يوليو عام 1979، وهي ليلة كغيرها من الليالي، هل صرخة الاعتراف لها إرادتها الخاصة"[1].

يشير الخراط في النّص السابق إلى مكان آخر هو أخميم بحسب ما أفاد في بداية سرده للرحلة مع رامة، ويصف هذا المكان الموحش ويذكر الزمن صراحة والذي هو صيف 1979 ليوحي للمتلقي بحرارة المكان من خلال وضعه في قالب الزمن، ثم نجد الخراط يعود مرة أخرى إلى حواره مع رامة "قالت له: لم يكن هذا النداء لي، وكأنها قالت له: لم يكن هذا اسمي. فقال لنفسه: ولكن أنا ليس عندي شك في أنني تعلمت الأسماء... واستقبلته على موعد الساعة الثامنة مساءً في بيت درب الشعرى اليمانية، نفسه الذي قالت له: بيتنا... كان يهبط السلالم الحجرية الضيقة بين حائطين في عتمة البيت الملوكي القديم، وشجرة الجميز العتيقة الملتوية الأضلاع في شبق كثيف، قد سحبت إلى داخلها كل النذز ونامت في الحوش العتيق فيه رائحة التراب الخفيف تحت النجوم المقطوعة"[2].

إن المكان الروائي قد لا يعترف بالجغرافيا أو لا يعنيها؛ لأنه يقوم على التخيّل ويحاكي الواقع، لكن أبعاد المكان الماديّة في النّص الروائي قد تخرج عن واقعيتها من خلال إبداع الكاتب لرسمها من جديد، هذا الرسم الذي يخرج عن المألوف في الوصف ليشكل إيقاعاً جديداً يخلقه إيحاء المكان بصورته الكلية التي تنشأ عن مجموع الصور الجزئية الموغلة بالتفاصيل القائمة على المجاز والاستعارة "فالمكان الروائي يتجاوز الحدود الجغرافية والفيزيائية، ليكون مكانًا خياليًا وإن كان موجودًا على أرض الواقع،

---

[1] الخراط، الزمن الآخر ، ص 17 – 24.

[2] المرجع نفسه، ص29.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لكنه يتخذ أبعادًا عميقة من خلال ارتباطه بعناصر العمل الروائيّ، لذلك تتعدى صورة المكان باعتباره رابطًا جغرافيًا بين الشخصيات ليتخذ ملامح نفسية من خلال علاقته بالشخصية الروائية"[1].

أمَّا في روايته (حريق الأخيلة) فنجد الخراط يغرق في بحر هيامه بالإسكندرية، المكان الذي لا يفارق أدب الخراط، والذي أصبح إيقاعه المكاني العام، يرسمه بروحه وحضارته وثقافته وأهله، وتفاصيله الصغيرة وكليته الكبيرة، حتى غدا إطارًا قيميًا ونفسيًا تسبح فيه خيالات الخراط وتلتقي بالفكرة النهائية لديه، إنه يقدم هذا المكان بصورة تختزل العالم، تختزل كل ما هو جميل وإنساني وشفاف فيه يقول الخراط:"حبيبتي الطيعة المنتهكة ينخر في جسدها عطب شهوات غابرة ومقيمة، تظلين مع ذلك لصيقة بالقلب بل بالجسد مني، تهتز لك أشواق روحي، ومهما كنتِ صموتًا أو مخرسة، تظل آيات مجدك مرفرفة في هذه السماء التي غاب عنها النور".[2]

وفي موضع آخر يقول عن الإسكندرية: "أمام المبنى الرشيق المهيب الذي يتضوع بأنفاس الإسكندرية الهيلينية ذات النكهة المصرية. كان البيت القديم تطل من جداره الحجري الراسخ مشربيات دقيقة النمنمة مخروطة من الحلم بصنعة المحبة، ينسكب عليها نور القمر العالي البعيد ويسيل من على خشبها المشغول الحميم."[3]

إن الأوصاف المتعددة التي تؤنسن المكان، تبث فيه الروح وتجعله حسيًا بشريًا أو حيوانيًا، مؤنسًا تارة وموحشًا أخرى، هي التي تفعل فعلها في خلق إيقاع خاص به؛ فالمكان لدى الخراط ذاكرة تاريخية متمازجة مع الشعور، مع الحواس، له رائحة ولون وطعم وملمس، والاسكندرية على وجه التحديد تبدو أنثى الخراط الساحرة، يشتهيها، يحلم بها، ويعيش من أجله.

---

[1] عوض، مها حسن يوسف: المكان في الرواية الفلسطينية (1948-1988)، إشراف إبراهيم السعافين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1991: 332.

[2] الخراط، حريق الأخيلة، ص 121.

[3] المرجع نفسه، ص 136.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يعد الإدراك الزماني في الخطاب الروائي أساسًا في فهم التجربة الجمالية، ذلك أن تجارب الإنسان وخبراته، ومن ثم وعيه وحسه بذاته وما يدور حوله إنما تتشكل بالزمن ومن خلاله، " فهو صورة قبلية شرطية لأي تجربة"[1].

إن ارتباط الوجود الإنساني وغير الإنساني بالزمان يتحدد برجوع كل منهما للآخر، فكل ما يقع في الزمان موجود يبدأ ويتطور وينتهي أي يستغرق زمنا لذا فهو موجود، وتتعرض الذات الإنسانية إلى التغير عبر الزمن، لأنَّها تصقل شكلها الخارجي وكينونتها الداخلية من خلال خبرتها بالديمومة الزمنية، إذْ أَن " الزمن الذي يتعلق بنا ونستعمله كل يوم مطاط، الانفعالات التي نشعر بها تمدده وتبسطه ، والتي توحى بها تقلصه والعادة تملؤه".[2]

أنَّ التحليل الزمني للسرد يتطَّلب الالتفات إلى كافة المؤشرات الزمنية، زمن الفعل كما يظهر من صيغته الصرفية أو موقعه النحوي، إضافة إلى معاني بعض الأفعال من حيث الدلالة الزمنية الكامنة فيها التي يعطيها السياق لبعض الألفاظ التي في معنى الفعل كالمصادر والصفات.

يقوم الإيقاع بإعادة توزيع العلاقات الزمنية وتشكيلها وفق تصور جمالي خاص؛ إذ لا يشترط أن تكون الجزيئات الزمنية متتابعة بل منسجمة ومتسقة وهو مفهوم شعرية الزمن في الإنتاج الأدبي، فتبدو حركة الزمن_ بدلًا من أنْ تكون متعاقبة ومتسلسلة _متموجة تحوي انقطاعات وانتقالات وفجوات ، وما وظيفة تحليل ونقد النص الأدبي إلا الكشف عن اتساق الزمان بصورته هذا.

وبالنظر للإنتاج الروائي عند الخراط نلمس اتصالًا زمنيًا بين ثلاث من رواياته بالنظر إلى تاريخ كتابتها ونشرها ، فرواية (رامة والتنين) تؤرخ في آخر صفحة منها بـ(ابريل 1970الي أغسطس 1978)[3] في ؛حين رواية (الزمن الأخر) 1985 تخلو

---

[1] الخولي، يمنى طريف، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، عدد9، 1989م، ص 22.

[2] ميرهوف ،هانز أ: الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب ،القاهرة ،1972،ص20.

[3] الخراط ، رامة والتنين ،347

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من إشارة مماثلة إلا أن تاريخ نشر الطبعة الأولى (دار شهدي ، القاهرة ،1985) جاء بديلًا عنها أمَّا روايته (يقين العطش) 1996، فهي مُؤرخة (9ستبمبر 1995)[1] وبناء عليه فإنَّ هذا الإنتاج الروائي يغطي عددًا من السنين يمتد من 1970 إلى 1995 وبالتالي فإنَّه يتحقق له وجود زمني خاص يعود إلى خصوصية الفترة الزمنية التي يشغلها ولتوضيح هذا الافتراض ندرج تلك الإشارات الزمنية في كل رواية :

ففي (رامة والتنين) 1970- 1978م

1. "... في سنة 71، في غرفة من شقة في بيت في شارع في مدينة مزدحمة..." ص 39.
2. " قالت: كان ينبغي أن ألتقي بك، هناك، (تقصد في بور سعيد 1956) منذ خمسة عشر عاماً" ص 194، أي أنَّ زمن التلفظ بهذا التاريخ هو عام 1971م.
3. "... يتحدث دون انفعال عن الحرب في بيروت، وحكى دون توقف عن الحرب الأهلية في بيروت" ص 267، والمعروف أن الحرب الأهلية في لبنان كانت في فترة السبعينات.

أما رواية(الزمن الآخر)(1979-1985م):

1. "... يؤرخ تلك الليلة في 24 يوليو 1979..." ص 20.
2. " هذه رسالة من وحدة بلدياتك. اسكندرانية، تكتب للأهرام اليوم، سجل عندك هذا التاريخ، 18 /1979/5..." ص 204.
3. " كتب فؤاد فواز إلى الجمهورية يوم 7 نوفمبر 1979م..." ص 234.
4. " ... وكتبت الآنسة: رضا عبد السلام النعناعي في 12 مارس 1980م إلى الأهرام" ص 410.
5. " أما في 25 مايو 1980م، فقد تعطل القطار القادم من منوف إلى القاهرة" ص412.

وفي رواية (يقين العطش) (1986- 1995م)

1. " في 15 فبراير 1994، من نافذة مكتبة في (الخليفة)..." ص 39.

[1] الخراط، ادوار ، يقين العطش، دار الشرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1996م ، ص308

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2. " قال: قضية سرقة التماثيل من منطقة الأهرام؟ أليس كذلك؟ التمثال الذي كان معروضاً في زيارة حسني مبارك والقذافي سنة 1993م" ص 77.
3. " منذ أيام عرفنا أن الإرهابيين في –ملوى في 1995 إلى متى؟ – ما زالوا..." ص215.
4. " في 10 سبتمبر 1994 كأنما كانا في مؤتمر من مؤتمرات الآثار..." ص 259.

إنَّ الامتداد الزماني لكتابة هذه الروايات يظل تواصله ظاهريًا إذا لم تعززه إشارات خاصة بالشخصيات فـ(ميخائل) في رواية (رامة والتنين)رجل في الأربعين من عمره" كان قد قال: في هذه الشوارع منذ أكثر من أربعين سنة ...هل كنت قد بلغت السابعة ؟ لا اذكر . ربما كنت أصغر "ص 327. وفي موضع آخر "قال لنفسه .....رجل في منتصف العمر ، فماذا بعد" ص19. وفي الخمسين من عمره في رواية(الزمن الآخر)"قال لها سوف أحكي لك عن وابور الدقيق الذي كان بعد كوبري راغب باشا ووابور الدقيق الثاني الذي كان أمام بيتنا القديم في غيط العنب....وأنا ربما في السادسة....ما زلت اسمع هذا الصوت بعد خمسين سنة" ص405.أما في (يقين العطش)، فقد تجاوز ميخائيل الستين "وهاجمته عبرة كأنّها من ستين سنة ياه...عندما كان يسمع هذه الأغنية من الجرام فون ذو البوق الكبير..."ص293.إذن فكل المشاهد تلك من الروايات الثلاث تشهد عقدا جديدا من حياة ميخائيل ، وقد ظلت شخصية رامة مفتشة آثار كما في (رامة والتنين) ومديرًا عامًا في (الزمن الآخر) في الصفحة الثالثة والعشرين، ومديرًا عاما كذلك في(يقين العطش)في الصفحة مائة وتسع وثلاثين.

وقد لا تبدو الإشارات السابقة داعمة بشكل كبير لفرضية التواصل وذلك لقلتها، وضياعها في ثنايا الروايات ، لكن بالمقابل يمكننا أن نتحقق من وجود التواصل الزمني من خلال دراستنا للإشارات الزمنية الواقعة خارج زمن الكتابة ، ففي (رامة والتنين) والتي كتبت بين سنة 1970و1978 نجد إشارات خارج زمن الكتابة تتوزع على الأعوام 1948 و1956 و1958 [1]

[1] انظر الخراط، رامة والتنين ص183، 322، 147، 149.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في حين أن رواية (الزمن الآخر) التي كتبت بين 1979 إلى 1985م تضم العديد من الإشارات خارج زمن الكتابة وكذلك في يقين العطش التي كتبت بين عامي 1986 و1995.[1]

ومعنى هذا أن الروايات الثلاث لا تنشغل بزمن كتابتها ولا تجعل منه منطلقًا سرديًا بالقدر الذي ترتد فيه إلى أزمنة سابقة؛ فالعلامات الزمنية تتسلل الى النصوص الروائية دون أن نستشعر وظيفتها في خلق الإحساس بالتواصل ،وعليه، فهي تحمل دلالات خاصة بالشخصيات تقترن بمواقف وتجارب معينة، لكنَّها لا تحرك الشخصيات، ولا يظهر دورها في تشكل حركة السرد.

أما عن تبدل دلالات أزمنة الأفعال فنجد أن الطاغي من هذه الدلالات هو دلالة الماضي ، وهي الدلالة الأكثر التصاقًا بالنصوص السرديّة مع انتقالها بَيْنَ دلالات الحاضر المضارعة والمستقبل، وسنورد هُنا بعض النماذج الدّالة على ذلك ففي رواية (رامة والتنين) :" كان ميخائيل قد أبرق إليها بميعاد وصوله، وبينما يمضي به الطريق وهو مهدود من اللهفة والتخبط بين الأحلام والمفازع، يصور لنفسه ماذا يفعل إذا لم يجدها في انتظاره، إذا خذلت ميعاده... ويعود فتنتفي عن نفسه المخاوف... سوف يجدها في المحطة... وجاءته الصدمة الأولى، خفيفة ولكن منذرة، تحمل في طياتها التهديد، لم يجدها وسأل عنها، في الاستعلامات، والمعاون، وناظر المحطة... ذهب في حمى اللهفة يتلمس خبرًا أي خبر، في غرفة مباحث المحطة... هل حدثت لها حادثة؟ ماذا جرى؟ ... ينتظر في غير جدوى صوتًا ينبئه أنها هنا، إنها في الفندق الذي لم يسمع عنه قط، في زيزينيا، بعد شارع أبو قير، كانت قد رسمت له خريطة صغيرة، في مذكرته، بالعنوان... ثم يبحث عنها على الباب في ساحة المحطة التي بدت له خاوية، بشكل غريب، وعند موقف سيارات الأجرة لا شيء لا شيء. قالت له

---

[1] انظر الخراط، الزمن الآخر ص19، ص50،ص89، ص108، 109، ص130،ص141، 169،ص176،ص177،ص206،ص210، ص236، ص264، ص328، ص329، 375، ص385، ص400، ص405، ص410،ص411. وانظر ،يقين العطش ص32،ص47،ص101،ص103،ص110،ص152،ص198،ص212،ص239،ص248،ص 271،ص291.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فيما بعد... كنت وصلت، منذ دقائق، من منطقة الآثار في دير مارمينيا، فطلبت منهم في المحطة أن يكتبوا لك رسالتي، اتصلت بناظر المحطة بالتلفون أسأل، مرتين، وأخذت حيطتي فطلبت منهم أن يضعوا رسالتي تحت حرف الميم وتحت حرف الياء... وتحت حرف اللام. قال لها، بيأس، لا يعرف إن كان أي شيء قد حدث فعلًا أم لم يحدث: بحثت عنك تحت كل الحروف. لم أجد شيئًا... ثم وصلت به سيارة الأجرة إلى العنوان... سأل عنها... لا... نأسف، لا يوجد ... كان معه عنوان آخر، في سيدي بشر، ورقم تلفون، قالت إنه عنوان ابن عمها. يذهب إليه الآن: ماذا حدث؟ ... هل عادت؟ لا، بل كانت تحذره من طرف خفي أنها لن تجيء قط ما لم تحدث كارثة كونية، أو تقع الحرب. لم تكن تنوي المجيء قط، وأخيراً وقد حزم أمره على أن يتسلم بأي ثمن لهذا العنوان الأخير الذي لم يعد هناك غيره، الذي يتطوع به رجل غريب، فندق أو لوكاندة فيكتوريا، في داخل زيزينيا... ويدق الجرس ويشير إليه/ وجه لطيف أن أدفع الباب. وهو يهم بأن يسأل عما إذا ... وفجأة، في هذا العنوان الذي جاء بالصدفة البحتة، يسمعها هي تهتف بصوت خافت: ها هو ذا... أخيراً نقطة. وتقبل عليه، هي، في غمار هذا الهوس الذي لا يصدق... ما أسرع تدفقها بالحديث الذي لا ينتهي كيف أنها انتظرته، كيف تركت عنوانها الجديد في العنوان الآخر، كيف أكدته مرة ومرة، كيف سألت هنا وهناك، كيف اتخذت كل حيطة، كيف تحدثت إلى المحطة بالتلفون، كيف قضت ليلة في استراحة الآثار في العامرية، كيف سافرت وعادت، كيف رأت الطبيب وستراه، كيف جاء اليوم بعد الظهر فقط، بالقطار، كيف أرسلت إليه رسالة في استعلامات المحطة... كيف حجزت له غرفة على أي حال. ويصعد على السلالم الضيقة وراءها.../ ... قالت له، فيما بعد، وهي تتذكر: كان يبدو عليك أنك مرهق، ومشدود وضائع كل الضياع. عرف بالصدفة فيما بعد أن رقم التلفون الذي كان عنده مغلوط، مع أنها كررته أمامه مرتين، وهو يكتبه. كانت تطلب الرقم مرة وهو يقف ينتظرها، فإذا به يكتشف، فجأة. أن ثم رقمًا يتبادل مكانه مع آخر، وسألها، وصحح الخطأ حيث لم تعد ضرورة لتصحيحه، على أي حال؟ وعرف أيضاً أن العنوان الآخر الذي كان معه ناقص/ هكذا كانت لحظاته الأولى في المدينة التي قالت له إنها مدينتنا. عندما صعد آخر السلالم الضيقة، وفتحت له باب غرفتها، وجد نفسه فجأة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

معها، وحدهما... لم يكن يستطيع أن ينسى وهو يقول لنفسه ها هي ذي الآن بين ذراعيك، معك، وحدك، ماذا تريد؟ لم ينس أن كل شيء ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة.../ قالت له: نلتقي بعد دقائق، سأذهب إلى غرفتي. تكون أنت قد استرحت قليلاً وغسلت وجهك... إلخ... لا بد أنك متعب جداً من السفر "[1].

يبدأ النموذج السَّابق بالماضي (كان قد ابرق) وينتقل إلى الحاضر(يمضي، يصور) ثم إلى المستقبل (إذا لم يجده، إذا خذلت)ثم عودة مرة أخرى إلى الحاضر(يعود ، تنتفي)، ثم استشراف آخر آمل (سوف يجدها)،ثم عودة للماضي(ذهب يتلمس) يتبعه استرجاع ذاتي (هل حدثت لها حديثه؟ ماذا جرى؟)، ثم العودة (ذهب ينتظر)، فالماضي البعيد على سبيل الاسترجاع (كانت قد رسمت)ثم إلى الحاضر (يبحث)،كل هذا التنقل والاسترجاع والاستباق ما هو إلا تزامن للحظات الزمن المختلفة وتداخل متشعب فلا تكف عن المعاودة والتكرار من غير انتظام، بل أنها تتناقض ملغية بعضها. أن هذا الحذف والتناوب في استخدام دلالات الأزمنة المختلفة الأزمان يؤسس لبنية ملأى بالتعقيد والتشابه والتداخل فهي لا تسير باتجاه المستقبل أو الماضي بل تدمر بنية التتابع وتلغي الفروقات بين اللحظات والمشاهد.

إنَّ العودةَ إلى لحظةٍ زمنيةٍ بعينها لا تعني بالضرورة العودة إلى نقطة محددة تعتبر منطلقًا لمواصلة الحركة السردية، وما يدعم ذلك هو أن المشهد ذلك يتكرر في أزمنة مختلفة وهو ما ينفي خصوصية زمنية لآي من اللحظات إذ إنَّ الفعل لا يملك قدرة على التكرار بقدر ما يملك قدرة على التواجد في الأزمنة المختلفة الأمر الذي ينتج حالة من اللبس والتناقض لا تدعونا إلى محاولة تفسيرها وإلباسها ثوب الانسجام والاتساق، بل يجب قبولها كما هي وكما أرادها الروائي. والسّرد في النموذج السابق _ بمفارقاته الزمنية_ لا يكاد يخرج عن سياق اللحظة بين ميخائيل وراما ، هو استرجاع لماضي تلك العلاقة واستشراف لمستقبلها يُصنعان في الوقت ذاته.

أما الاسترجاعات في النموذج السابق فهي لم تأت بغية سد فراغ أو لتملأ ثغرة في السرد إذا ليس هناك تواصل أو استمرار سردي يتعرض لحذف أو إسقاط بعض عناصره فيقتضي وصله باسترجاع ما سقط أو حذف مؤقتا.

---

[1] الخراط، رامة والتنين، ص 66 – 72.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4.4 الإيقاع الراوئي العام:

إن لكل عمل روائي نفَساً خاصاً، وإيقاعاً متفرداً، تماماً كما الشعر، إلا أن الإيقاع فيهما مختلف من حيث الشكل وعلاقاته داخل بنية النص، واختيار الإيقاع الروائي أثناء الكتابة هو أداة مساندة للكاتب، ترسم اتجاهات النفس الروائي، لأن " الدخول إلى رواية شبيه بالرحلة إلى الجبل، يجب اختيار نفس، واختيار إيقاع للسير وإلا فإننا سنتوقف في البداية"[1]، ولكن ما الذي يحدد الإيقاع في النصوص السردية؛ أهي جرس الكلمات وانتظام الجمل وتحولاتها؟. ينفي (إيكو) أن يكون الأمر كذلك.. يقول؛ "أما في السَّردية فإن النَفَس لا يعود إلى الجمل، بل مرتبط بوحدات كبرى، أي بمقاطع حدثية. فهناك روايات تتنفس مثل الغزلان وأخرى مثل حوت أو فيل. إن التناغم لا يكمن في طول النَفَس بل في انتظامه"[2].

والإيقاع الروائي ما هو إلاَّ تعبير عن كلية الرواية، وبنائها الشمولي وقوة تراكيبها من ناحية المعنى والصورة والدلالة والعواطف والرموز "أي الحضور الكلي للرواية أو العالم الذي تصوره، حضورًا في الذهن أو المخيلة أو الزمن... إنه استغراق عقلي ونفسي في اكتشاف الأشياء وإعادة كتابتها"[3].

وقد توسع مفهوم الإيقاع وشاع حتى أصبح من الصعب الإمساك بمفهوم خاص به وذلك راجع إلى تعدد وتنوع استعمالاته ولكن ما يهمنا من الإيقاع أنه امتد إلى قلب النصوص النثرية فانتهز بذلك الخطاب الروائي الحداثي الفرصة محاولا الاستفادة من هذا الغزو الشعري للنثر أو العكس محققا بذلك إحدى أماني الشاعر الكبير بودلير عندما تمنى يوما قائلا: "من منا لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعري، نثر يكون موسيقيا

---

[1] إيكو أمبرتو: آليات الكتابة السردية ، نصوص حول تجربة خاصة، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009م، ص 110.

[2] إيكو أمبرتو: ص 113.

[3] الكبيسي، طراد :الصوت المنفرد، دراسة جمالية في شعر سامي مهدي .مجلة أقلام العدد 8، . 1997م، ص30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بـلا وزن ولا قافيـة طيعـا غيـر متصلب لكـي يتوافق مـع الحركـات الغنائيـة للـروح وتمـوج أحلام اليقظة ورجفات الوعي"[1]

إلا أن للنثر إيقاعًا متفردًا يأخذه إلـى بحـر الشّعريّة دون تحولـه إلـى شـعر خـالص فـ"النثر لـه إيقاع خاص إذا كثف اقترب من الإيقاع الشعري ولكنه لا يتحول إلى إيقاع شعري إطلاقا"[2].

ودراسة الإيقاع في الرواية تكشف عن عمق العلاقات بين الناس والأشياء، كيف تنشأ، تتشكل ثم تتغير/ هذا جزء من رصد الوضع الإنساني، وحالة الوجود/ ماضيه – مستقبله. وحركة الأشياء الجامدة الثابتة، الزمان، الحياة، الموت، واستجابة الإنسان لهذا الوضع، المظهر، النظام، فيقبل، يرفض، يتغير ويغير، يشكل وضعاً جديداً، معنى جديداً للزمان والمكان، يعمق الإيقاع أيضاً معرفة بناء العمل الأدبي– الروائي– يرصد الحدثَ كيف حدث، لماذا حدث/ متى يَعود ويحدث/ متى يظهر، يختفي بشكل منتظم ومنطقي ومبرر – غير عشوائي– ثم رصد حالات الصدام بين الواقع والمتخيل، بين موقف الإنسان ودهشته من غرابة هذا الموقف أو انكسارها أو تغييرها. يتشكل إيقاع جديد يرصد إيقاع حركة الحدث، الشخصية، المكان، الزمان، الفعل، ردة الفعل، النظام/ كسر النظام/ المفهوم/ تغيير المفهوم، إلخ. وفهم الإيقاع يعمق الرؤية في فنية العمل الأدبي وأبعاده الفكرية، ويلقي ضوءاً على الوضع الإنساني، كيف يتصرف الإنسان، كيف يفكر، كيف يتشكل، كيف يقيم علاقاته، كيف يحطمها، كيف يتكون عالمه النفسي، وبالتالي كيف يعيش بهذه الشخصية التي تقدم إلينا في عمل روائي، أو فني... إلخ.[3]

ونتناول هنا مظاهر الإيقاع العام في الإنتاج الروائي لدى الخراط، وهي الخطوط العريضة العامة لما هو سردي وما هو يحمل لغة شعريّة في كتاباته،

---

[1] كوين ، جون ، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ، ترجمة:احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 73.

[2] اليوسفي، محمد لطفي ، الشعر والشعرية، ص: 223.

[3] انظر: الزعبي، أحمد، الإيقاع الروائي في اللص والكتاب، دراسة تطبيقية، دار المناهل،عمان،1994م ص 17.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وسنحاول في هذا النطاق تلخيص ملامح تلك الخطوط التي أشرنا إليها فيما سبق من الدراسة، إذ تكمن فرادة البناء الروائي عند الخراط في الأشكال المتعددة المتضادة والمهجنة، يبرز من خلالها إمكاناته الفنية، ويدعم تصوره الفني الذي يصب في اتجاه خلق حساسية فنية جديدة، حساسية فنية منفلتة من أي قيود، مفتوحة على احتمالات تركيبية وجمالية لا حدود لها"[1].

في روايته (رامة والتنين)، يقدم الخراط أنموذجًا للخلق الدلالي الجديد، الذي يقوم على إشباع التراكيب بالمجازات والاستعارات، وقد قدمت الشواهد التي أشرنا إليها من الرواية صورًا من هذا الخلق المتفرد، الذي كشف عن طاقة شعرية هائلة تختزن في معجمه اللغوي الواسع، فضلاً عن ثورة دلاليّة غير تقليديّة أنتجتها مقطوعات سرديّة بالغة الشّعرية، وقد عدت هذه الرواية إضافة نوعية جديدة إلى مخزون التجربة الروائية العربية، التي تؤسس ذاتها على عنصري المغايرة والثورة على العناصر الفنية المتعارف عليها في المرجعية الكلاسيكية الجمالية في السرد العربي.[2]

إنَّ الوصول إلى ملامح الإيقاع الروائي العام يتطلَّب البحث في عمق النصوص بشكل أفقي وعمودي، وقد قدم العديد من النقاد تصورات لهذا الإيقاع خلال دراستهم للإنتاج الروائي عند الخراط؛ إذ يشير الناقد (أحمد المديني) في حديثه عن (أمواج الليالي) إلى أن تكثيف العبارة جعل من الرواية أنشودة أخرى للكثافة، وكأن الخراط لم يكتب إلا تلك الرواية[3]، بينما يشير (عبدالله السمطي) في مقالته حول (مخلوقات الأشواق الطائرة) إلى الكتابة الإبداعية ومميزاتها عند الخراط فيقول:"وتتبدى شعرية السرد وتكنيكه الجمالي في الوصف الذي يحيل إلى العبارات المألوفة السهلة في توصيف المشهد إلى عبارات شعرية تقف على حواف النخيلة وتستقطرها"[4].

---

[1] أشهبون، ص 212.

[2] المرجع نفسه، ص 214.

[3] المديني، أحمد، السرد وأركيولوجيا القلب والذاكرة، أمواج الليالي للخراط، مجلة كتابات معاصرة، العدد 13، 1992م، ص 83.

[4] السمطي، عبدالله، سيمياء السرد وشعريته في مخلوقات الأشواق الطائرة للخراط، مجلة كتابات معاصرة، العدد 21، 1984م، ص 38.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويمكن القول إنَّ الإنتاج الأدبي للخراط لم يحظَ بعدُ بدراسات مستفيضة تكشف عن آفاق الحساسية الجديدة التي أشار إليها بعض النقاد؛ إذ" إن الأثر الفني عند الخراط ليس بناء ساذجًا يقوم على العفوية والاعتباطية، بل هو نسق من العلامات المتراكمة والمرصوصة في جمالية هندسية حاذقة، ولا يمكن النظر في التعامل مع النّص الأدبي من منظور القراءة الأفقية التي تنظر إليه كتركيز للكلمات والجمل والفقرات.. بل ينبغي النظر إليه ككلية منظمة تزاوج بين المحورين النظمي والاستبدالي، وارتباط هذه البنيات بعضها ببعض عن طريق الاتساق والانسجام"[1].

إن الانطباع العام الذي تتركه نصوص الخراط المتعددة يحدث إيقاعًا يمكن وصفه بالإيقاع المتتالي الذي يستدرجه العمل الروائي من سابقه، فنصوص (رامة والتنين والزمن الآخر ويقين العطش) ما هي إلا متوالية لغويّة إيقاعيّة تضعك أمام نسقٍ متتابع من البناء والانفتاح الدلالي، وتظل الروابطُ الدقيقةُ أحيانًا والواضحة أحيانًا أخرى هي العامل الرئيس في هذا التوالي الإيقاعي، فمن أسماء الشخصيات التي ظلت حاضرة على امتداد هذا الإنتاج، إلى رصد حركة التحول الزمني لتلك الشخصيات الذي يتطلب قراءة عمودية تقف على محطات التحول فيها.

ولا تخفى على القارئ المتمعن في النّصوص (الخراطيّة) صلتها العميقة بالعصور القديمة، والحضور اللافت للأسطورة والتخييل، وهو ما أشار إليه (عبدالحميد شاكر) في حديثه حول مفهوم التناص في رواية (الزمن الآخر)، حيث ينبه الناقد إلى محاولة الخراط بناء أسطورة خاصة به من خلال ما يستوحيه من الأسطورة الأصل، دون الوقوع في شرك المحاكاة الظاهرة، بل هي محاكاة رمزية.[2]

وفي نص (اختناقات العشق) تشير (سيزا القاسم) إلى التناص الداخلي والخارجي للنص؛ إذْ ترى أن هناك علاقة بينه وبين أسطورة أوزيريس، قائمة على

---

[1] أشهبون، ص 225.

[2] شاكر، عبدالحميد، الزمن الآخر، الحلم وانصهار الأساطير، مجلة فصول، عدد 4، 1985م، ص 236.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

انصهار نص الأسطورة وتماهيه مع نص الخراط، بحيث تذوب ملامحه الأصيلة وتصبح وكأنها ليست جزءاً من النص بل سداة نسيجه[1].

إن الإيقاع العام لراويات الخراط يتمظهر في الصور المتعددة التي شكلت بكليتها هذا الإنتاج الأدبي، إذ ظلت صورة الذات حاضرة في رواياته كلها.. الذات الحائرة والثائرة، فضلاً عن صورة الآخر التي شكلت هاجس الخراط الأبرز والتي هي الرباط الوثيق مع صورة الحب والحلم، وصورة الطفولة، بالإضافة إلى تعددات اللغة السردية وأشكالها وأساليبها.

وقد شكل المكان والاغتراب والغربة مادةً هائلة الحضور في إنتاج الخراط، فكان اهتامه البالغ في إظهار هذه المكونات بالأشكال السردية المختلفة منسجمًا مع حجم أثرها البالغ في نفسه، وفيما تشكل لديه من حس وثقافة وحلم، ولا يفوتنا هنا أن نذكر الدور الكبير الذي يقع على عاتق المتلقي في كشف الإيقاع الروائي العام عند الخراط، إذ يمكن اعتبار المتلقي عنصرًا ظاهر الأثر في صياغة مادة هذا الإيقاع؛ فبالرغم من سلاسة بعض النصوص الخراطية إلا أن هناك نصوصًا تتسم بعدم المقروئية، وهي النصوص الملأى بالغموض الذي لا تكشفه القراءة التقليدية الباحثة عن المعاني والنهايات السريعة، إنها نصوص تحتاج لأن تؤخذ على شكلها، صورة من صور القيمة الجمالية للنص الخراطي.

[1] القاسم، سيزا، حول بويطيقا العمل المفتوح في رواية اختناقات العشق والصباح، دار الآداب، بيروت، 1992م، ص 113، 114.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة أن تسير مع إنتاج الخراط الروائي تحليلًا وكشفًا عن جماليات لغتها السردية وبلاغة شعريتها، ملتزمةً بحيادية النقد وعدم الانطباعية، وقد أظهرت الدراسة أبعاد قطيعة النص الخراطي مع منظومة القيم الروائية التقليدية من خلال رفضها أشكال الحساسية التقليدية وسلطتها وتعاليها، باستخدام أساليب الهدم والاختلاف والنقض لما انبنى من شكلانية قديمة، وعبر تقديما لفضاءات الحساسية الجديدة من خلال الخطابات والملفوظات والنصوص المتنوعة، والتأليفات المختلفة غير المتجانسة.

وقد تجلت في الإنتاج الروائي عند الخراط مظاهر الثورة التجديدية القائمة على الوحدة الشاملة التي تختزل التعدد والتعارض والاختلاف، وتتخذ من اللغة والفهم المختلف للوجود وسيلة تطرح من خلالها منطلقاً جديداً في فهم الواقعية، والوثوب عن محاكاتها، وخلق فضاءات تأويلة تدفع إليها شدة الانزياحات التي أعادت تنظيم الخطاب الروائي بطريقة تبدو في ظاهرها هدماً متعمداً لنسق النص الروائي العام.

وخلصت الدراسة إلى جملة من النتائج كان من أهمها:

- أفرزت التسميات الغريبة التي أطلقها الخراط على إنتاجه الروائي جدلًا في ميدان التجنيس الأدبي، إذ لفتت عناوين أعماله الرئيسة وإضافته النصية المرافقة لها أنظار كثير من الباحثين والنقاد تاركة جدلًا نقديًا واسعًا إزاء تصنيفها والغاية من وجودها.
- ترفض نصوص الخراط القراءة النقديّة الكلاسيكيّة المعتمدة على آليات نقد الحساسية القديمة، وتنفتح على آفاق وآليات نقدية تحتاج إلى قراءات متعددة وعميقة تتحرك من نقطة الانطلاق التقليدي في تحليل النّصوص الأدبيّة.
- تستدعي الرواية الواحدة عند الخراط لدى تناولها النقدي مناهج نقدية متعددة تنسجم مع بنائها الروائي المتعدد، فضلًا عن الحاجة إلى تشريح النص وصولًا إلى جوهره.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- خلال تناول الباحث لتقنيات السرد الروائي الخراطي تبين أنّها متشعبة تنتشر بطريقة أفقية وعمودية في الآن نفسه وقد ظهر ذلك في توالي الإنتاجات الروائية التي ظل إيقاع شخصياتها وزمانها حاضرًا ناميًا معها.
- تتميز اللغة الروائية عند الخراط بغزارة معجمية وصوتية متفردة كشفت عنها بعض المقطوعات السردية التي أظهرت براعته المعجمية وسعة اطلاعه اللساني.
- تتناوب في النص الروائي لغات سردية متنوعة تنسجم مع الشكل التعبيري، وتتلون بتلون الحالة السردية، فالحوار ينزاح إلى العفوية واللغة العامية، بينما تتعمق في المونولوج والصورة النثرية لغة واسعة الدلالة، تملؤها الانزياحات الدلالية المستندة إلى المجاز والاستعارة.
- قدَّم الخراط في إنتاجه الروائي عوالم الأسطورة والحلم والرمز بطريقة مختلفة ابتعدت عن المحاكاة التقليدية، وفتحت تلك العوالم على تأويلات جديدة ونهايات مفتوحة لم تتطرق إليها تلك العوالم ذاتها.

وفي النهاية فإن هذا الجهد المتواضع كان محاولة من الباحث لإضاءة جوانب موضوع هذه الدراسة، وهو جهد قد يكون محفوفاً بالخطأ والنسيان والتقصير الذي يتحمله الباحث وحده، فإن أصاب في ما قدم فهذا توفيق الله وفضله، وإن أخطأ فرجاؤه المعذرة وحسبه شرف المحاولة .

والله من وراء القصد

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قائمة المراجع:

إبراهيم، علي نجيب: جماليات الرواية، دار الينابيع، دمشق، د.ت، 1994.

إبراهيم، نبيلة: فن القص بين النظرية والتطبيق، دار غريب، للطباعة والنشر، مصر، د ت.

إبراهيم، نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. مكتبة غريب، القاهرة.

ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، د. ط.

أبو حمدان ،سمير ،الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ط1، 1991م.

أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

أحمد، محمد فتوح ، جدليات النص، عالم الفكر، مج الثاني والعشرين، العدد الثالث والرابع، مارس، يونيو، 1994م.

أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.

أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.

أدونيس، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، 2001م.

أرسطو، الخطابة، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م.

الأسعد، محمد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م.

أشهبون، عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1 ، 2010م.

أنيس، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، دار المعارف، ط2.

أولمان (ستيفن). "الصورة الأدبية. بعض الأسئلة المنهجية". ترجمة محمد أنقار و محمد مشبال. مجلة: دراسات سيميائية أدبية و لسانية، فاس، ع 4، 1990م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إيكو أمبرتو: آليات الكتابة السردية ، نصوص حول تجربة خاصة، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2009م.
إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطون ابو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996م.
باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987م.
باختين، شعرية دستوفيسكي، ترجمة : جميل نصيف، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
بارت، رولان . الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة. دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت، 1982م.
بارت، رولان، درس السيميولوجيا: ت: عبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ط2، 1986م.
البارودي، محمد، سحر الحكاية (المروي والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري)، مركز الرواية العربية،ط1، ،2004 م.
باقيس، عبد الحكيم ، العنوان وتحولات الخطاب في الراوية اليمينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992م.
بدوي، محمد، الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والأديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993م.
برادة، محمد : أسئلة الرواية ، شركة الرابطة، الدار البيضاء ، ط1، 1996م.
بركات، وائل، ترجمة في مفهومات بنية النص، دار المعهد، دمشق، 1996م.
بلقاسم، خالد: أدونيس والخطاب الصوفي/ البناء النصي، مجلة فصول، مج 16، ع 2، 1997م.
بن خليفة، مشري: الشعرية العربية، مرجعيتها وإبدالاتها النصية، دار حامد، ط1، 2011م.
بن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بنكراد، سعيد: النص السردي، نحو سيميائيات الأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996م.

بوتور ،ميشال:بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد انطونيوس، منشورات عويدات ،بيروت، ط2، 1982م.

تشيتشرين، أ .ف، الأفكار والأسلوب– دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.

تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م.

تودورف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، د ت.

تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المنجوت، ورجاء سلامة، دار بو بقال للنشر، الدار البيضاء، ط2،1990م.

جاسم، محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش، دار مجدلاوي للنشر، ط1، 2012م.

الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق وشرح محمد خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1991م.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، 1992م.

الجرجاني، عبدا لقاهر، دلائل الاعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978م.

الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، طبعة 1988م.

جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 2002م.

جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، ت: عبدالرحمن أيوب. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد.

حافظ، صبري، تقرير عن القصة القصيرة في المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري، مركز البحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1983م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حسين، خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مجلة كتاب الرياض، ع 83، 2000م .
حسين، طه : من حديث الشعر و النثر ، دار المعارف بمصر، د.ط1957.
حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع 46، 1992م.
حمداوي، جميل، السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997م.
الخراط، إداورد، الزمن الآخر، دار شهدي للنشر والتوزيع، الزمالك، 1985م.
الخراط، إداورد، تأويلات على متن فهارس البياض، مجلة القاهرة، العددان 176
الخراط، إدوارد: يا بنات اسكندرية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990م.
الخراط، إدوارد، أبنية متطايرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997م.
الخراط، إدوارد، اختراقات الهوى والتهلكة، دار الآداب، ط1، 1993م.
الخراط، أدوارد، اختناقات العشق والصباح، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1983م.
الخراط، إدوارد، الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، 1993م.
الخراط، إدوارد، حجارة بوبيللو، دار الآداب، بيروت، ط1 1992م.
الخراط، إدوارد، حريق الأخيلة، دار ومطابع المستقبل، الإسكندرية، ط1، 1994م.
الخراط، إدوارد، رامة والتنين، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990م.
الخراط، إدوارد، طريق النسر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2000م
الخولي، يمنى طريف، إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، عدد9، 1989م.
ربابعة، موسى: المتوقع واللا متوقع، دراسة في جمالية التلقي، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، 1997م.
الرواشدة، سامح: منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006م.
الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة، بيروت، ط1، 1983م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الروبي، ألفت: نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984م.
رونيه، الطاهر: النص البنية والسياق، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 8، 1996م.
الزعبي، أحمد، الإيقاع الروائي في اللص والكتاب، دراسة تطبيقية، دار المناهل، عمان، 1994م .
زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، مج1، ج2، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
الزيدي، توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1985م.
زيولكوفسكي،تيوديو: أبعاد الرواية الحديثة، ترجمة إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1994،1م.
السامرائي، إبراهيم، فقه اللغة المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1983م.
السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، ع8، 1996م.
سقال، ديزيزة: من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت،1993م.
سلدن، رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، ط1، 1996م.
السمطي، عبدالله، سيمياء السرد وشعريته في مخلوقات الأشواق الطائرة للخراط، مجلة كتابات معاصرة، العدد 21، 1984م.
سوسير، فريدنان، دروس في الألسنية العامة، ترجمة: صالح الفرمادي وزميليه، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1985م.
سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، هيئة الكتاب بمصر، مج1، 1975م.
شاكر، عبدالحميد، الزمن الآخر، الحلم وانصهار الأساطير، مجلة فصول، عدد 4، 1985م.
الشوابكة، محمد علي: السرد المؤطر في رواية النهايات، البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994م.

صدوق نور الدين، السردي والشعري، حدود التمفصل والتمازج، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع : 38، أذار 1986م.

صدوق، نور الدين: البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1994م.

الصكر، حاتم: الألسنة وتحليل النصوص الأدبية من وحدة الجملة إلى كلية النص، مجلة آفاق عربية، ع 3، 1992م.

صلاح فضل، علم الأسلوب –مبادئه– إجراءاته–، دار الشروق ،القاهرة، بيروت، 1998م.

العالم، محمود أمين: الرواية بين زمنيتها وزمنها "مقاربة مبدئية عامة" مجلة فصول القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

عبد العزيز، إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2005م.

عبد المطلب، محمد: مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.

عبد الوهاب، محمود، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993م.

علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985م.

العليمات، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، 2001م.

عوض، مها حسن يوسف: المكان في الرواية الفلسطينية (1948–1988)، إشراف إبراهيم السعافين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1991م.

عيد، رجاء: ما وراء النص، علامات في النقد، مج الثامن ج الثلاثون النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر، 1998م.

العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب،

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بيروت 2002م.
الغانمي، سعيد: منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م.
الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985م.
غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1993م.
فرحان، محمد جلوب، دراسات في علم المنطق عند العرب، د.ت، د.ن.
قاسم، سيزا: بناء الرواية ،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
القاسم، سيزا، آية جيم، ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عدد 11، 1991م.
القاسم، سيزا، حول بويطيقا العمل المفتوح في رواية اختناقات العشق والصباح، دار الآداب، بيروت، 1992م.
القرطاجني، حازم: مناهج البلغاء، وسراج الأدباء، دار العرب الإسلامي، بيروت، 1981م.
قطوس، بسام، سيمياء العنوان، مكتبة كتاني، اربد، 2001م.
الكبيسي، طراد :الصوت المنفرد، دراسة جمالية في شعر سامي مهدي .مجلة أقلام العدد 8، .1997م.
كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
كوين ، جون ، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ، ترجمة:احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. د ط.
لحميداني حميد، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البضاء، 1989م.
لوكاتش، جورج : نظرية الرواية و تطورها ، ترجمة نزيه الشوفي، ط1، 1987م.
لويس، سي_ دي: الصورة الشعرية، ت: أحمد نصيف الجنابي و آخرين. دار الرشيد للنشر: بغداد، 1982م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لينتينفلت، جاب، مقتضبات النص السردي الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل النص السردي، ت: رشيد بن حدو، كتاب المغرب، ط1، 1992م.

المديني، أحمد: لقاء الرواية المصرية المغربية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998م.

المديني، أحمد، السرد وأركيولوجيا القلب والذاكرة، أمواج الليالي للخراط، مجلة كتابات معاصرة، العدد 13، 1992م.

مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985م.

المليود، عثمان، شعرية تودوروف، دار عيون، المغرب، ط1، 1990.

منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005م.

المهيري، عبد القادر: أهم المدارس اللسانية، المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، 1986م.

مورو، فرانسوا : البلاغة مدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة: محمد الوالي وعائشة جرير إفريقيا الشرق المغرب 2003م.

ميرهوف ،هانز أ: الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة،1972م.

ناداف، ساندرا: الزمن السحري وجماليات التكرار،ترجمة :محمد يحيى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج13،ع 1،ربيع 1994م.

ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

الهادي، اعطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، مج: 28، ع 1، 1999م.

الهميسي، محمود: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، الموقف العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 313، 1997م.

الواد، حسين، في مناهج الدراسات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط2، 1993م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الوعر، مازن، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، عالم الفكر، الكويت، مبح الثناء والعشرين، العدد الثالث والرابع، مارس، أبريل/ يونيو/ 1994م.

الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

ويليك رينيه– وارين،أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات النشر، بيروت، ط3، 1985م.

ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة مجرد الولي ومبارك جنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

ياكبسون، رومان، ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 1994م.

يحياوي، رشيد، الشعرية العربية، مطبوعات أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د. ت.

يعقوب، ناصر: اللغة الشعرية و تجلياتها، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2004م.

اليوسفي، محمد لطفي ، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب) الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1992م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المعلومات الشخصية:

الاسم: فيّصل نَايف علي القعايدة

الكلية: الآداب

الدرجة العلمية: الدكتوراه

السنة: 2014

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com